مكتبة الإسكندرية

مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي

إبراهيم الدسوقي – سامي حلمي



تحرير السلسلة

محمد عوض – سحر حمودة

سلسلة مونوجراف مركز دراسات الإسكندرية وحضارة البحر المتوسط

٣

مدرسة الإسكندرية
للتصوير السينمائي




mohamed khatab

مكتبة الإسكندرية

مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي

إبراهيم الدسوقي – سامي حلمي

تقديم

محسن أحمد

تحرير السلسلة:

محمد عوض – سحر حمودة

٣

(مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة – أثناء – النشر (فان)

الدسوقي، إبراهيم.
مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي / تأليف إبراهيم الدسوقي، سامي حلمي؛ تقديم محسن أحمد. – الإسكندرية، مصر : مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٣.
ص. سم. (سلسلة مونوجراف؛ ٣)
تدمك ٥-٢٢٢-٤٥٢-٩٧٧-٩٧٨

يشتمل على إرجاعات ببليوجرافية.
١. التصوير السينمائى. ٢. السينما –– مصر –– الاسكندرية. أ. حلمي، سامي. ب. أحمد، محسن. ج. مركز دراسات الإسكندرية و حضارة البحر المتوسط. د. العنوان. هـ. السلسلة.

ديوي – ٧٧٨,٥٣٠٩٦٢ ٢٠١٣٦٥٩٧٥١

رقم الإيداع ٥٠٩٥/٢٠١٣

طبع في جمهورية مصر العربية
١٠٠٠ نسخة

تصميم الغلاف والصفحات الداخلية: مينا نادر نجيب

إهداء إلى

المخرج الكبير توفيق صالح

الناقد السينمائي سمير فريد



الفهرس

يقول المؤلف الألماني أدولف أرمان في كتابه تاريخ العالم:

«. . .إن دراسة المنجزات للحضارة المصرية تؤكد أن المصريين عنصر «فنان» فَذّ سبق العالم بأسره بابتكاراته الحضارية الرائعة. . . بينما كان اليونان (حضارة بحر إيجة) في طفولتها، كانت مصر منذ وقت طويل تقود العالم صوب المدنيَّة، ظل العالم يغترف من ينابيع حكمتها. . .».

في الجزء الرابع عشر من «موسوعة مصر القديمة»، يقول سليم حسن: «. . . من المدهش أن الإسكندر عندما وصل إلى مصر لم يجد أبوابها مفتوحة له فحسب، بل رأى حشود المصريين تجمعوا ليرحبوا بمقدمه وشعر بدفء اللقاء. . .».

لماذا. . . مدرسة الإسكندرية السينمائية للتصوير السينمائي؟

الإسكندرية. . . تلك البقعة الساحرة من أرض مصر، صاحبة الحضارة والتاريخ العريق، والتي عاش على أرضها العديد من الجنسيات والأعراق في امتزاج رائع يليق بحضارة مصر. ومن خلال أسلوب رصين يحاول الباحثان إبراهيم الدسوقي وسامي حلمي، البحث عن نقاط مجهولة في تاريخ السينما المصرية لم يتناولها من قبل كثيرون. وكمتابع للزميلين وإصداراتهما السابقة أجد أنها تناولت بدايات السينما المصرية التسجيلية والروائية القصيرة، ودأبهم في البحث في تاريخ السينما المصرية وخاصة البدايات بالإسكندرية.

وفي هذا البحث «مدرسة الإسكندرية السينمائية للتصوير السينمائي» يطرحان فيها الإجابة عن سؤال هام وكبير، في إطار التوثيق لحديث شفهي دارَ بين كلٍّ من الرائد والمخرج القدير «توفيق صالح» والناقد السينمائي الكبير «سمير فريد»: هل هناك مدرسة سكندرية للسينما؟ وكانت الإجابة من قِبَل مخرجنا الكبير توفيق صالح: نعم. . . هناك مدرسة، أما لماذا؟ فهي تلك المحاولة التي قام بها الباحثان السينمائيان لتأكيدها.

وفي هذا البحث اجتهد الصديقان الباحثان إبراهيم دسوقي وسامي حلمي في التنقيب والبحث في أصول وجذور بدايات صناعة السينما المصرية خاصة تلك التي دارت بدايتها على أرض مدينة الإسكندرية؛ وذلك في محاولة لتوثيق كامل لملامح وخصائص وأسلوب هذه المدرسة السكندرية في التصوير السينمائي، والبدايات عبر مجموعة من المصورين الأجانب المقيمين في مصر والإسكندرية الذين امتهنوا التصوير الفوتوغرافي؛ مثال: عزيز ودوريس، أورفانيللي، كياريني. . . وغيرهم، الذين أسسوا لنهضة وصناعة السينما المصرية هم وتلاميذهم المصريون، وكذا قاموا بتوثيق دور مدير التصوير الكبير عبد الحليم نصر، صاحب البداية، وكذلك شقيقه مدير التصوير محمود نصر.

وهذا الكفاح الرائع هو الذي وضع هؤلاء في مصاف الرواد الأوائل، مع تقديم فيلموجرافيا شاملة عن أعمال رواد فن التصوير السينمائي في مصر أجانب ومصريين منقحة، وبها الكثير من الإضافات لأعمال مجهولة لم تكن معلومة من قبل.

تحية لهذا الجهد المبذول من الباحثين والذي يُعتبر إضافة للمكتبة السينمائية ولعالم التوثيق الذي نحن في حاجة إلى المزيد منه. وتحية واجبة لكل من يثري المكتبة السينمائية في مصر.

مدير التصوير السينمائي

د. محسن أحمد

مقدمة

مع أفول الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ – ١٨٠١م) وإخفاقها، عرفت مصر مدى تخلفها عن الركب الحضاري في دول الغرب. . . ذلك بعد سنوات من حكم مجموعة هائلة من السلاطين والمماليك؛ حيث طمس العقل المصري في غياهب التخلف سنوات طويلة، ولكن النتيجة الوحيدة التي حصل عليها الفرنسيون من هذه الحملة، هي البحوث المتعددة للعلماء الذين اصطحبهم الجيش الفرنسي، وهي ليست الحلول الخاصة بالقضايا الحربية (تصنيع البارود من مواد طبيعية متوفرة في مصر أو التزويد بالمياه، ومكافحة الأمراض المتفشية في الجيش، وجباية الضرائب. . . إلخ) بل القيام بعمل دراسة شاملة ظهرت في ٢٠ مجلدًا من كتاب (وصف مصر) سجلت معلومات في غاية الأهمية لمصر والعالم، منها مستويات النيل، والري، والزراعة، والحرف، وأسلوب حياة الناس، وكذلك آدابهم وأخلاقهم، وآثار الثقافة المادية، والعلاقات الاجتماعية والموسيقى الشعبية، ومالية الدولة.

عقب تسلم محمد علي «مقاليد الحكم في مصر عام ١٨٠٤م ظل يكافح لاستئصال زمرة المماليك وذلك بعمل هدنة معهم وهروبهم إلى صعيد مصر، ومواجهته لحملة فريزر عام ١٨٠٧م من القاهرة إلى أن وصل زحفه مدينة الإسكندرية حتى غادرتها الحملة، مما زادت شعبية «محمد علي» بين الجماهير على نطاق واسع، بل واعتبر بطلاً ذاد عن مصر ضد الإنجليز المغتصبين، وبعد ذلك تولى مطاردة المماليك وطبقة الملتزمين، الذين نشأ على أنقاضهم طبقة جديدة من النبلاء الملاك الإقطاعيين من الألبان والجركس والأتراك والذين أصبحوا سند الأسرة الحاكمة الجديدة، وحرص على دعم الدولة ونظامها من خلال تكوين جيش نظامي قوي، وفتح مدارس الحربية لإعداد الكوادر القيادية من المصريين لمدرسة المشاة والخيالة والمدفعية، ولم يكتف بالقوات البرية، وقرر أيضًا إنشاء أسطول وطني مصري، فقد كانت الإسكندرية هي المكان الساحر والمدينة التي وجد فيها غايته.

كما جاء في كتاب «الإسكندرية روعة وعطاء. . . الزمان، المكان، الإنسان» شُغِف محمد علي حبًّا بمدينة الإسكندرية لموقعها الممتاز ولأهميتها الحربية والتجارية، فكان يؤثر الإقامة بها، ولهذا بنى في الطرف الغربي من جزيرة

فاروس (رأس التين) قصرًا عظيمًا جميلاً هو المعروف بسراي رأس التين . . . لم يقم «محمد علي» بشراء السفن من الخارج فقط – مرسيليا وليفورنو وتريستا ، بل شرع في عام ١٨٢٩م – بعد تَحَطُّم جميع سفن الأسطول المصري تقريبًا في واقعة نفارين – ببناء دار سفن كبيرة وهي «الترسانة البحرية» في الإسكندرية ، وفي يناير عام ١٨٣٢م ، أنزلت إلى البحر أول سفينة ذات مائة مدفع ، وكانت تلك البداية ، فقد استعان بصناع سفن مهرة أوروبيين ، إلا أنه في وقت قصير استطاع أن يعد كوادر وطنية من العمال المصريين المهرة ووصل عدد العاملين إلى ثمانية آلاف عامل – استطاع من خلالهم أن ينافس دول بناء السفن في العالم خلال تلك المدة القصيرة – ودرّب ما يقرب من ١٥ ألف مصري على فنون البحرية ، وأسَّس مدرسة البحرية العسكرية لإعداد الكوادر القيادية . وخلال تلك الفترة استعان بمجموعة كبيرة من الفرنسيين والإيطاليين إلى جانب آخرين لتدريب هؤلاء على تلك الصناعة وكذا تشييد المصانع والمعامل اليدوية التي تخدم تلك الصناعة مما جعله يستقدم الكثير من الخبراء الغربيين أو ما عُرفوا فيما بعد بالجاليات الأجنبية في مصر لتصبح بداية الهجرة الأولى للأجانب الوافدين إلى مصر .

وسط هذا كله ، كان اهتمامه بتأسيس نظام الدولة ، واستحداث وزارات على الطراز الأوروبي كوزارة الحربية ، المالية ، التجارة ، التعليم العام . . . ومن خلالها بدأ بفتح المدارس ، وإيفاد الطلاب إلى الخارج لدراسة العلوم الأوروبية كالهندسة الزراعية ، والطب ، واللغات ، الحقوق ، وترجمة الأنظمة الفرنسية في مناحي المعرفة المختلفة والتي تساهم في توطيد أركان حكمه ، خاصة عندما فتح عام ١٨٢٢م لأول مرة «دار الطباعة» التي صارت تقوم بطباعة الكتب باللغة العربية والفارسية والتركية وإصدار أول جريدة مصرية هي «الوقائع المصرية» . وكان أهم نموذج لتلك البعثات رفاعة الطهطاوي (١٨٠١– ١٨٧٣م) الذي درس بالأزهر ، وتم إيفاده في بعثة إلى فرنسا عام ١٨٢٦م لمدة خمس سنوات ، ترجم فيها من الفرنسية إلى العربية التاريخ ، الجغرافيا ، الآداب ، العلوم السياسية ، الهندسة ، الطب . . . إلخ ، وقدم خلاصة تجاربه في العلم والمعرفة والحكمة (تخليص الإبريز في تلخيص باريس) ، وأنشأ مدرسة الألسن . . . وأكد أن حضارة الغرب ، ما هي إلا ميراث أمته ، كما دعا إلى إحياء التراث القديم ، وتطبيق الحياة الإسلامية السمحة ، ونادى بالحرية ومكارم الأخلاق ، وحرية اختيار العقيدة والتعبير ، وكان ذلك إشعارًا ببداية عصر التنوير في مصر .

جاء عباس باشا (١٨٤٩ – ١٨٥٤م)؛ حيث صفَّى جميع نتائج الإصلاحات التي قدمها محمد علي، من معامل يدوية وتجارة المانيفاتورة، إلى إيقاف العمل في بناء القناطر الخيرية، وإغلاق المدارس. ، وتقليص حجم الجيش، بل وذهب بعيدًا عندما منح الإنجليز امتياز مد سكة حديد من الإسكندرية إلى القاهرة وصولاً إلى السويس عام ١٨٥١م؛ لأهمية هذا الخط الإستراتيجي لإنجلترا، وحتى تجد طريقًا للمواصلات يربطها بمستعمراتها في الهند، وصارت مصر قاعدة لإعادة شحن من وإلى إنجلترا والهند. وبات على الفرنسيين ألا يستسلموا، فضاعفوا جهودهم لمواجهة برنامج مشروع السكة الحديدية بمشروع القناة الموصلة بين البحرين الأبيض والأحمر في الوقت الذي وقف فيه الإنجليز وعباس باشا ضد هذا المشروع.

في يوليو عام ١٨٥٤م أصبح سعيد باشا – أحد أولاد محمد علي الصغار – حاكمًا لمصر، وهو ذو ميول عربية وصديق حميم لفرديناند ديليسبس، فمنحه امتياز شق قناة السويس وزادت هذه الخطوة من تبعية مصر للدول الأوروبية، بل وعجلت في تحويلها إلى مستعمرة، رغم الاحتياجات الشعبية التي أثارها حفر القناة التي قضى فيها ٢٠ ألفًا من الفلاحين المصريين نحبهم لاستخدام نظام السخرة في حفرها.

مع وفاة سعيد باشا، وتولي إسماعيل باشا (١٨٦٣ – ١٨٧٩م) الذي حصل على تعليمه في فرنسا، والذي كان مولعًا بالغرب وكان يبغي أن يجعل مصر جزءًا من أوروبا، فقد واصل سياسة سلفه، وإنْ وصل إلى مشكلات مالية مع شركة قناة السويس مما جعله يستدين من البنوك الأوروبية قروضًا فاحشة للغاية، فسقط في شبكة الدين، إلا أن الاقتصاد المصري انتعش انتعاشًا وقتيًّا. وعندما قاست صناعة النسيج الأوروبية من نقص حاد في خامات الأقطان التي كانت تأتي إليها من الولايات المتحدة الأمريكية نتيجة للحرب الأهلية بين الشماليين والجنوبيين، فكانت الزيادة في المساحات المزروعة من القطن المصري طويل التيلة الذي يصدّر إلى الخارج؛ حيث تضاعف أربعة أمثال ما كان يُصَدَّر من قبل، رافق هذا النهوض تطور هام في الملاحة خاصة في ميناء ومدينة الإسكندرية، بل صار حجم التجارة العالمية يقارن بمستوى ميناء مرسيليا الفرنسي، وهنا كانت الهجرة الثانية للأجانب وتوافدها على مصر فعادت معامل النسيج والسكر والأسلحة إلى جانب دارين لبناء السفن ومناجم نترات البوتاسيوم وورش ترميم، وصب الصلب، وحلج الأقطان، ومعامل الألبان

والجلود، وورش تشغيل الأخشاب، ومصانع الملح، والطواحين التجارية؛ حيث تقاطر الأوروبيون خلف هذا التطور كمهندسين زراعيين وميكانيكيين وأطباء ورجال أعمال وباعة ومضاربين وسماسرة بورصة ومرابين ومهربين وأصحاب بيوت الدعارة ومقامرين ومحتالين ولصوص وحرفيين ومأجورين، ومومسات. كل ذلك يمارس تحت حماية نظام الامتيازات والقناصل الأجانب خاصة في مدينة الإسكندرية، بالإضافة إلى هجرة الشوام بعد مذابح عام ١٨٦٠م في دمشق والجبل اللبناني. انغمس كل هؤلاء في بوتقة المدينة الساحرة التي جمعت كل الأديان والملل من شتى بقاع الأرض، وصارت النخبة منهم التي تجيد الفرنسية حلقة وصل بين أبناء البلد وهؤلاء الوافدين؛ حيث شكلوا ملامح كوزموبوليتانية متعددة الجنسيات واللغات والأعراف كما يقول جمال حمدان في الجزء الثاني من «شخصية مصر» حول كيفية تضاعف أعداد المهاجرين الذين بلغوا حوالي ٨٠ ألفًا عام ١٨٧٠م إلى ٩٠ ألفًا عام ١٨٨٠م، بينما بلغ العدد مع الاحتلال البريطاني لمصر إلى ما يزيد عن ١٠٥ آلاف ثم تضاعف إلى ٢١٧ ألفًا عام ١٩٠٧م وأصبح ٢٦٠ ألفًا عام ١٩١٧م مع بداية الحرب العالمية الأولى، وإن بقيت الإسكندرية هي المحل المختار للجاليات الأوروبية والعربية وظلت هي العاصمة الخاصة لهذه الجاليات وثقافتهم التي تزاوجت وامتزجت مع المجتمع السكندري، بداية من استقدام الأراجوز، وتصدير خيال الظل، وتواجد المسرح والصحافة، وانتعاش الفنون الأخرى، وتواجد المطابع، وتعاظم المد الثقافي الغربي والعربي، ليصبح المناخ العام يقبل الآخر وثقافته وكل جديد وافد، ويساهم في إضفاء لون آخر للحياة خاصة.

مع ظهور رجالات دين كان لهم من الأثر والتنوير الكثير في دفع وبعث نهضة مصر الحديثة، مثل الشيخ محمد عبده (١٨٤٥ – ١٩٠٥م) الذي كان يرى الإصلاح في التعليم أولاً وآخرًا ولا صلاح بدون تعليم، وقد تتلمذ على يد جمال الدين الأفغاني، ودعا إلى تجديد الإسلام خاصة فكرة عدم أي تواجد أو تناقص أساسي بين الإسلام والعلم، ودعا إلى الاعتراف بالحقوق والحريات ونشر الثقافات والمعارف، شأنه في ذلك شأن الكواكبي. يعتبر الأفغاني مؤسس نزعة القومية العربية، وقد استقر في القاهرة بعد أن أفرجت عنه السلطات التركية من محبسه بحلب؛ لأنه أدان استبداد الإدارة العثمانية وفسادها، إلى جانب هذا ولدت الحركة الوطنية في مصر للزعيم مصطفى كامل الذي استخدم التناقض بين إنجلترا وفرنسا؛ للحصول على التحرر الوطني لمصر واستقلالها خاصة بعد اعتلاء عباس حلمي الثاني عرش مصر،

ودعا إلى العودة إلى الدولة العثمانية مرة ثانية، وهو ما استقام مع توجيهات عباس حلمى الثاني، وألهب المشاعر الوطنية وازدراء الاحتلال البريطاني مما حدا بالإنجليز إلى خلع عباس حلمي الأمير الثاني، وتعيين الأمير حسين كامل باشا بعد أن أنعموا عليه بلقب السلطان في عام ١٩١٧م، ولكن بعد وفاته فشلوا في تولي ابنه كمال الدين حسين عرش مصر؛ لأنه لم يكن يرغب في أن يكون صنيعة بيد الإنجليز الذين فتشوا عن الأمير أحمد فؤاد في إيطاليا – ابن الخديوي إسماعيل الأصغر – الذي ترعرع وخدم في الجيش الإيطالي.

أسرعت الحكومة البريطانية في اختيار فؤاد ليس لأنه كان حائزًا على مؤهلات خاصة، بل لوجود أصدقاء قلائل له في مصر مما جعله يضطر إلى الاعتماد على معونتها وهكذا بدأت موجة الهجرة الثالثة. تَضاعَفَ حجم الأجانب في مصر كما يقول جمال حمدان في «وصف مصر» الجزء الثاني ليصل عدد الأجانب إلى ٢٥٥ ألفًا عام ١٩٢٧م، وتشهد مصر عهدًا آخر جديدًا وميلادًا لأول دستور حقيقي وبرلمان مصري. . . وازدهارًا في مناحي الحياة الثقافية بداية من المسرح والأسطوانة والموسيقى إلى ظهور صناعة سينمائية بدأت بذرتها الأولى عبر بوابة مصر التي استقبلت كل ما هو جديد، وحاولت هضمه، وأعادت ضخَّه بشكل مصري مختلف حتى مع وجود كل هؤلاء الأجانب الذين تواجدوا في المدينة الأم في الإسكندرية بوابة الحضارة المصرية الحقيقية عبر تاريخ وحقبة زمنية تفيض علينا بالثقافة والعلوم والتنوير.

تمهيد

مع أول دوران لكاميرا سينمائية على أرض مصر: «. . . عندما جاء بروميو الذي أرسله الأخوان لوميير ليبدأ التصوير يوم ١٠ مارس ١٨٩٧م بالإسكندرية في ميدان محطة الرمل وميدان المنشية . . .»[١]، وهي النقطة الحقيقية التي يمكن الإشارة إليها للتاريخ السينمائي في مصر مع البعثة الأولى، وما صاحب ذلك من انتشار حقيقي أيضًا للعروض السينمائية التي قدمت في العديد من المقاهي العامة ثم انتقال هذا الفن إلى القاهرة[٢].

عندما جاءت البعثة الثانية من الأخوان لوميير برئاسة المصور ميسجشين عام ١٩٠٦م لتصوير معالم وملامح الحياة اليومية للقطر المصري بداية من الإسكندرية مرورًا بالقاهرة ووصولاً إلى صعيد مصر وحتى إلى وادي حلفا، لم نتساءل مَن صَاحَبَ هذه البعثة في جولاتها؟ أو كان مرافقًا لها في هذه الرحلة الطويلة؟، لكن التاريخ قدم لنا شخصية جديدة دخلت معترك الحياة السينمائية فجأة بتقديم شريط سينمائي في ١١ يونية عام ١٩٠٧م عن زيارة الباب العالي إلى مسجد أبي العباس المرسي وافتتاحه المعهد الديني وسط حبور وابتهالات أهل الإسكندرية بتلك الزيارة التاريخية[٣]، وكان ذلك من خلال محلات عزيز ودوريس وتقديمها لهذا الشريط. وتخلص الإجابة إلى أنه مع زيارة البعثة الثانية لهذا المصور الفرنسي، كانت محلات عزيز ودوريس تمارس التصوير الفوتوغرافي، وأصبحت متميزة عن أقرانها في تلك المهنة، مع قدوم البعثة الثانية برئاسة المصور الفرنسي فيليكس مسجيشين. وقد حدث التعرف على هذا العالم الجديد الساحر المبهر؛ حيث تطورت المهنة إلى ما هو أفضل، فظهر أول شريط سينمائي مصري يقدم والي مصر أو السلطان عباس حلمي الثاني في زيارته إلى الإسكندرية من خلال لقائه مع الجماهير التي ترى لأول مرة على الشاشة تلك الزيارة الخاصة، إلى جانب أنها تقدم للمرة الأولى أحد الأماكن الدينية الهامة.

ما حاولنا التأكيد عليه من خلال قراءة ما بين سطور التاريخ في كتابنا «تاريخ السينما الصامتة من ١٨٩٧ إلى ١٩٣٠م» هو أن هناك دورًا هامًّا ومجهولاً لتلك المجموعة خاصة بعد أن قدم لنا التاريخ إضافة أخرى بتواجد صبي صغير يدير أسطوانات الأفلام الصامتة – هو فيما بعد المصور ألفيزي أورفانيللي – وكيف تعاظم دور دوريس من خلال الشركة الإيطالية التي أقيمت عام ١٩١٧م في منطقة الحضرة – مكان سينما الحضرة المغلقة من زمن بعيد – وما ضمته من عناصر فنية أخرى إيطالية لم يقترب منها

التاريخ ولم يذكرها، خاصة بعد أن قدمت أعمالها الروائية الثلاثة القصيرة. وبعد إفلاس هذه الشركة وما استتبعها من قيام ألفيزي أورفانيللي بشراء جزء من معداتها؛ ليقوم بإنشاء أستوديو خاص به رغم تعاونه الكامل مع أمبرتو دوريس حتى أواخر عام ١٩٢٨م وقبل أن ينفصلا عمليًّا[٤]، في الوقت الذى كان لكل منهما عمله المستقل عن الآخر.

لكن ما يهمنا ذكره هنا هو هل كل من أمبرتو دوريس وألفيزي أورفانيللي كان يعمل بمفرده أم كانت هناك مجموعة أخرى من المساعدين تعمل من خلالهما؟ كان ذلك تساؤلنا الهام والذي حاولنا الإجابة عنه من خلال دراستنا التالية، خاصة بعد أن عرفنا أن أمبرتو دوريس لم يصبح متفرغًا لتلك العمليات السينمائية التي كانت في بدايتها ومتابعتها عبر تسجيل الأفلام الإخبارية والتسجيلية لمراسم احتفاليات مختلفة وزيارات كانت تصل إلى أنحاء القطر المصري؛ لكونه أصبح المصور الأول لجلالة الملك أحمد فؤاد في كل جولاته ورحلاته، بينما انشغل ألفيزي أورفانيللي بأستوديو خاص به، وعمل على توسعته وزيادة حجمه ليصبح في فيلا من ثلاثة أدوار تضم معامل إظهار وطبع وتحميض ومونتاج... إلخ[٥]، وهو الأستوديو الذي بحثنا عنه فوجدنا مكانه ١٨ شارع القائد جوهر، المنشية الصغرى، الإسكندرية.

ليس هذا فحسب بل أيضًا كانت هناك علامات استفهام أخرى كثيرة لم يشر إليها أحد من قريب أو بعيد... دور هؤلاء الرواد في صناعة السينما الروائية (القصيرة – الطويلة) سواء كانت (صامتة أو ناطقة) داخل مدينة الإسكندرية، وإبراز هذه الأعمال، وهل لها مكانة في تاريخ السينما المصرية؟ الحقيقة أن عملية البحث والتحليل والتنقيب في كل ما كُتِب لم يكن يكفي من أجل تقديم المعلومة الحقيقية حول توصيف أو تواجد هذه الصناعة بشكل متكامل، وإعطاء بعض الحقوق لهؤلاء الرواد الأوائل الذين حملوا على عاتقهم البدايات الحقيقية لصناعة سينما مصرية، بما في ذلك البحث والمغامرة والمقامرة في ذلك الوقت؛ حيث لم تكن هناك أسس لصناعة سينمائية، بل هم من شكلوا تلك الأسس وصاغوها عبر إنتاج ربما كان بدائيًّا لكنه كان مؤثرًا ومؤسسًا في الوقت نفسه. وكان التساؤل خاصًّا بالإيطاليين بالذات رغم وجود جاليات أخرى متواجدة بالإسكندرية معظمها كانت تملك محلات فوتوغرافيا من أرمن ويونانيين، فكيف تسرب هؤلاء الإيطاليون الذين وجدناهم في طرقات دوريس وألفيزي؟

هل شكلوا ملامح سينما سكندرية مختلفة عن سينما القاهرة التي قامت فيما بعد؟ عندما تواجد الملك أحمد فؤاد على عرش مصر وهو الذي ولد في إيطاليا، وتعلم بها وتدرب وخدم في جيشها، لم يكن له في مصر أحد يمكن الاعتماد عليه سياسيًّا سوى الإنجليز الذين نصبوه على العرش، لكنه عندما اختار أعوانه والذين أحاطوا به لم يجد سوى هؤلاء الإيطاليين، ولم يختر مصورًا من خارج هذه الحزمة، بل أضاف على تواجدهم شرعية جديدة وظهور آخر في محافل كثيرة كان أهمها الفوتوغرافيا وفن الصور السينمائية عبر الأفلام والشرائط الوثائقية. وبالتالي عندما بدأت حركة تصنيع الشرائط الروائية الفيلمية، كان للمصور الإيطالي السبق والريادة في التواجد خاصة هؤلاء الذين كانوا ينتمون إلى مدرسة الإسكندرية، وتم الإشارة إليهم في بعض المراجع السينمائية للأستاذ أحمد الحضري «في تاريخ السينما الجزء الأول» والأستاذ سعيد شيمي في كتاب «تاريخ التصوير السينمائي في مصر».

وربما لتأكيد ذلك علينا بمراجعة حركة توافد الجاليات الأجنبية التي وصلت إلى مصر منذ عام ١٨٨٢م وحتى عام ١٩٣٧م، وذلك من خلال دراسة غير منشورة للدكتور محمد الكردي(٧)؛ حتى ندرك مدى حجم هذا التدفق وزيادة الأعداد التي استقرت في مصر بصفة عامة.

	عام ١٨٨٢م	عام ١٩١٧م	عام ١٩٣٧م
– يونانيون:	٣٧٠٠٠ نسمة	٥٦٠٠٠ نسمة	٧٦٠٠٠ نسمة
– إيطاليون:	١٨٠٠٠ نسمة	٥٠٠٠٠ نسمة	٥٥٠٠٠ نسمة
– فرنسيون:	١٥٠٠٠ نسمة	٢١٠٠٠ نسمة	٢٥٠٠٠ نسمة
– إنجليز:	٩٠٠٠ نسمة	٢٤٠٠٠ نسمة	٣٤٠٠٠ نسمة

إذا نظرنا إلى الجدول السابق فسنجد تضاعف حجم الجالية الإيطالية بما يقرب من ٥,٢٧٪ في عام ١٩١٧م وهو العام الذي جلس فيه الملك أحمد فؤاد على عرش مصر مقارنة بالفترة السابقة من عام ١٨٨٢م. وإذا كانت هذه أحجام الجاليات الأجنبية في مصر كلها فإن حجم هذه الجاليات عندما قدم «عزيز ودوريس» فيلمهما «زيارة الباب العالي بمسجد أبي العباس المرسي» عام ١٩٠٧م في الإسكندرية مثلاً كان على النحو التالي:

- يونانيون: ٢٦٠٠٠ نسمة
- إيطاليون: ١٦٠٠٠ نسمة
- فرنسيون: ٦٤٠٠ نسمة
- إنجليز: ٩٠٠٠ نسمة

أي ما يقرب من ٥٧٤٠٠ نسمة في الوقت الذي كان فيه تعداد مدينة الإسكندرية لا يزيد عن ٤٠٠٠٠٠ نسمة أي ما يوازي ١٤,٣٪ من حجم السكان[٨]، وربما يهمنا أيضًا ونحن نتعرض للجاليات أن نعرج نحو التركيبة التي سادت المجتمع المصري كله وليس المجتمع السكندري فحسب لنعرف إلى أي مدى وصلت تلك الأعداد وامتزجت مع تركيبة المجتمع المصري بداية من اليونانيين مرورًا بالإيطاليين، والشوام، والأرمن؛ لنعرف كيف ضمت الإسكندرية هؤلاء جميعًا بشكل حضاري وكوّنت هذه المدينة الكوزموبوليتانية التي تَغَنَّى بها الكثيرون من الأجانب الذين عاشوا في وافر خيرها وكذا المصريون الذين استفادوا من تواجد الآخر فوق ترابها من خلال علومهم وثقافتهم، رغم وجود طبقة حاكمة كانت بعيدة كل البعد عن الشعب المصري وإن حاولت استقطاب الطبقات المتعلمة والمتفرنجة أو المتماثلة من أجل الاستقلال والتخلص من الاستعمار الإنجليزي بداية من عرابي باشا مرورًا بمحمد فريد ومصطفى كامل ووصولاً إلى ثورة ١٩١٩م بقيادة سعد زغلول ورفاقه. يقول جمال حمدان في دراسته (شخصية مصر)[٩] حول تركيبة الجاليات: «إن أقدم وأكبر الجاليات الأوروبية كانت اليونانيين، حيث البداية استعمارية تحت حكم البطالسة ثم بعد قيام عمليات الطرد من آسيا الصغرى - تركيا - ومجازر الحرب العالمية الأولى، فقد تدفقوا إلى مصر وشكلوا وحدهم نصف عدد الجاليات الأخرى، تكدسوا في ربوع مصر، لكن في الإسكندرية تواجد منهم نصف مجموعهم، وأيضًا فاق عددهم بالإسكندرية عدد كل الجاليات الأخرى، فقد شكلوا فئة أرستقراطية المدينة، وكذلك نجد أماكن تحمل أسماء يونانيين مثال: حدائق أنطونيادس، جليمونوبولو، أتينيوس، جناكليز...».

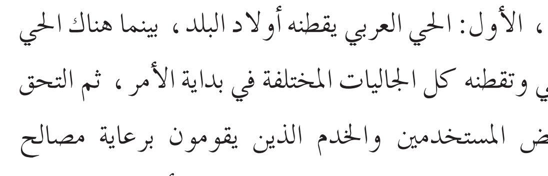
أما الإيطاليون فقد جاءوا في المرتبة الثانية من حيث العدد وتَرَكَّز نشاطهم في «القطن، التجارة الخارجية والجملة، الفنيين، العمال المهرة...»، بينما كان للشوام نصيب أكبر بداية من أيام محمد علي وزادت هجرتهم بعد مذابح عام



١٨٦٠م ، ثم بعد الاحتلال البريطاني ، وقد تمصر معظمهم ، وكان لهم دور كبير بسبب إتقان اللغة الأجنبية ، فأصبحوا حلقة وصل بين المصريين والأوروبيين ، ليأتي بعد ذلك الأرمن ، أغلبهم من لاجئي الحرب العالمية الأولى ، وأيضًا لعبوا دورًا قبل الشوام من حيث إتقانهم للغات الأجنبية ، واحترفوا مهنة التصوير الفوتوغرافي والزنكوغراف ، بينما كان لليهود مكانة داخل مصر حيث تركزوا في الإسكندرية والقاهرة لكنهم كانوا دائمًا منعزلين ، وكانت أعمالهم في البنوك والسمسرة والمال والمضاربة .

مبنى مدرسة الليسيه

ولم يتوقف تواجد الجاليات فقط عند هذا الحد ، بل بزغ نجم اللغة الفرنسية والإيطالية وتراجعت أو حوصرت اللغة الإنجليزية ، فظهرت المدارس الدينية: (الفرير ، اليسوعيون ، الليسيه ، سان مارك) حيث كانت المدارس الفرنسية عام ١٩٠٨م تضم ٢٥ ألفًا من التلاميذ[١٠] نظرًا لوجود التعليم الفرنسي ، والذي لقي تشجيعًا كبيرًا من قبل السلطان أحمد فؤاد الذي تفقد المؤسسات التعليمية الفرنسية عام ١٩٢١م بالإسكندرية[١١] ، إلى جانب تواجد المدرسة الإيطالية ، ومدارس الدومبسكو الحرفية .



مبنى كلية سان مارك

وظهرت الإسكندرية في تلك الآونة مدينة تنقسم إلى جزءين ، الأول: الحي العربي يقطنه أولاد البلد ، بينما هناك الحي الإفرنجي وتقطنه كل الجاليات المختلفة في بداية الأمر ، ثم التحق بهم بعض المستخدمين والخدم الذين يقومون برعاية مصالح هؤلاء الإفرنج ، وبعض المتشبهين بهم من الأفنديات ورجال المال والتجار رغم أن دائرة أعمالهم كانت وثيقة الصلة بالحي العربي ، أو على حدود التماس بين هذا الحي وذاك .

وتبقى التساؤلات التي لم نجد لها إجابات شافية حول كيفية إنتاج صناعة سينما في ظل هذا المناخ وتلك القسمة، وكيف أفلح هؤلاء في تقديم اللبنة الأولى لصناعة سينما، وكيف غامروا وساهمت تلك المغامرات في تواجد هذا التاريخ الطويل للسينما المصرية التي نتكلم عنها دون الخوض أو البحث عن جذورها الحقيقية؟ إن المتاح لنا مجموعة من الأوراق والدراسات وإعمال العقل ومحاولة قراءة تاريخ هؤلاء بشكل آخر ومختلف، وهل أوجدوا مدرسة تسمى مدرسة الإسكندرية السينمائية؟ كانت هذه هي محاولتنا البحثية نحو التأسيس لمدرسة الإسكندرية السينمائية ومكانتها وحجمها في تاريخ صناعة السينما المصرية، وهي محاولة ربما يحكمها الكثير من العقل والعاطفة، لكنها محاولة غير مسبوقة ونوع من الإسهام البحثي يمكن أن يكون مرشدًا أو دليلاً لمن يأتي بعد، كي يكمل المسيرة خاصة في ظل عدم وجود أرشيف وثائقي يحفظ التاريخ الماضي، وأن كل ما تبقى هو عبارة عن محاولات لقراءة قصاصات من صحف، بينما حاولنا نحن أن نقدم نقدًا تاريخيًّا يرد الاعتبار للبعض وينسب لهم الفضل في تواجد مدرسة الإسكندرية السينمائية.



شارع شريف

يقول الناقد سمير فريد[١٢] في حوار شفهي مع المخرج توفيق صالح عام ١٩٦٧م: «من الممكن تقسيم مدارس الإخراج في السينما المصرية إلى مدرستين كبيرتين، الأولى: مدرسة الإسكندرية ومن مؤسسيها توجو مزراحي، والثانية: مدرسة القاهرة والتي ينتمي إليها أغلبية المخرجين من محمد كريم وأحمد بدرخان إلى


شارع سعد زغلول



كمال سليم وصلاح أبو سيف» . وقال توفيق صالح إن مدرسة الإسكندرية تتميز بما تتميز به الإسكندرية (البحر والأفق المفتوح والكوزموبوليتانية ، أي التصوير الخارجي بلغة السينما والتعايش بين الأعراق والأديان) ، أما مدرسة القاهرة فهي على النقيض من مدرسة الإسكندرية (مدينة محاصرة بالجبال الترابية ومنغلقة على نفسها ، أو بلغة السينما التصوير الداخلي في الديكورات ، والتعبير عن الطبقة الوسطى المصرية أساسًا . . .) .

ونحن من جانبنا وجدنا أن العناصر التي أشار إليها الأستاذ توفيق صالح موجودة فعلاً في سينما أمبرتو دوريس ، ألفيزي أورفانيللي ، محمد بيومي ، توجو مزراحي ، عبد الحليم نصر ، بالإضافة إلى مجموعة المصورين الأجانب الذين كان لهم فضل البدايات ، وساهموا في تأسيس وتأكيد هذه المدرسة ، بالإضافة إلى عنصر آخر هام لم يتم الإشارة إليه هو الأداء التمثيلي من نجوم وكومبارس شملتهم مدرسة الإسكندرية وهم مختلفون تمامًا ، عمَّا قُدِّم في الفترة نفسها من إنتاجات سينما مدرسة القاهرة . وربما رجحت السمة الأولى لما قدم في مدرسة الإسكندرية وهي التصوير ، وأكدت مكانة هذه السينما لما قُدِّم عبر الأعمال الوثائقية والإخبارية التي قُدِّمت طوال الفترة من عام ١٨٩٧م وحتى عام ١٩٣٠م[١٣] ، وذلك مرجعه في تصورنا إلى كثافة الإنتاج وتعدده وامتلاك ناصية الحرفة والمعرفة وسرعة التنفيذ والابتكارات التي صاحبت العديد من عمليات التأسيس الأولى . ويكفي للدلالة على ذلك ما جاء على لسان النجمة الكبيرة الممثلة بهيجة حافظ[١٤] في حديث لها عن إخراج فيلم «زينب» للمخرج محمد كريم : «بدأت العمل معه – أي محمد كريم – حوالي عام ١٩٢٧م واستغرق الفيلم ٢١ شهرًا رغم أننا لم نقم بالعمل خلال هذه الفترة سوى شهرين وبضعة أيام ، والسبب في ذلك أن الوسائل والمعدات الفنية كانت تنقصنا ، وكان محمد كريم يبذل جهده لسد هذا النقص ، فقد كانت آلات التصوير تدار باليد ، وكانت وسائل التحميض بدائية ، كما لم يكن هناك معمل سينمائي أو معمل للتحميض ، ومن ناحية الإضاءة فلم تكن هناك أجهزة ، وإنما كان التصوير يتم في ضوء الشمس ، وفي أماكن غير مسقوفة ، أو في سرادق تغطى جدرانه بالأوراق المفضضة لكي تعكس الضوء شأنه في ذلك شأن الإسكندرية من حيث الإمكانيات .

بينما كانت الإسكندرية تملك أكثر من معمل وأستوديو تصوير سينمائي وجيش من الفنانين والفنيين الذين ساهموا بشكل أو بآخر في دعم وتواجد مدرسة الإسكندرية السينمائية ، بالإضافة إلى تواجد عناصر التمويل لهذه الصناعة من

خلال بعض كبار رجال الإعمال الذين لعبوا دورًا لا يقل أهمية عن تواجد الصناعة إنتاجًا وتمويلاً للغير وهو ما حاولنا خلال بحثنا هذا التأكيد عليه، وعلى سمات وأسلوب صُنَّاع ومنتجي هذه المدرسة، وهذا الرواج الذي صاحب عمليات الإبداع مما دفع عجلة الإنتاج نحو مسارها المتعارف عليه تاريخيًّا.

مراجع المقدمة

تاريخ التصوير السينمائي في مصر (١٨٩٧– ١٩٩٦م) سعيد شيمي – ملفات السينما رقم (٦) المركز القومي للسينما .

تاريخ الأقطار العربية للمستشرق الروسي لوتسكي ، دار التقدم – موسكو ١٩٧١م .

الإسكندرية (روعة وعطاء) إصدارات الهيئة الإقليمية لتنشيط السياحة – محافظة الإسكندرية ٢٠٠٢م .

موسوعة مصر القديمة – الجزء الرابع عشر – سليم حسن .

وصف مصر – الجزء الثاني – جمال حمدان .

مراجع التمهيد

١ . تاريخ التصوير السينمائي في مصر (١٨٩٧– ١٩٩٦م) سعيد شيمي – ملفات السينما رقم (٦) المركز القومي للسينما .

٢ . تاريخ السينما الصامتة في مصر (١٨٩٧ – ١٩٣٠م) إبراهيم الدسوقي/ سامي حلمي – المجلس الأعلى للثقافة .

٣ . المصدر السابق .

٤ . المصدر السابق .

٥ . تاريخ التصوير السينمائي في مصر (١٨٩٧– ١٩٩٦م) سعيد شيمي – ملفات السينما رقم (٦) المركز القومي للسينما .

٦ . المؤلفون – بحث ميداني .

٧ . د . محمد الكردي أستاذ الأدب الفرنسي – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

٨ . د . محمد الكردي – دراسة غير منشورة .

٩ . شخصية مصر – الجزء الثاني – جمال حمدان .

١٠ . د . محمد الكردي – دراسة غير منشورة .



١١. المرجع السابق.

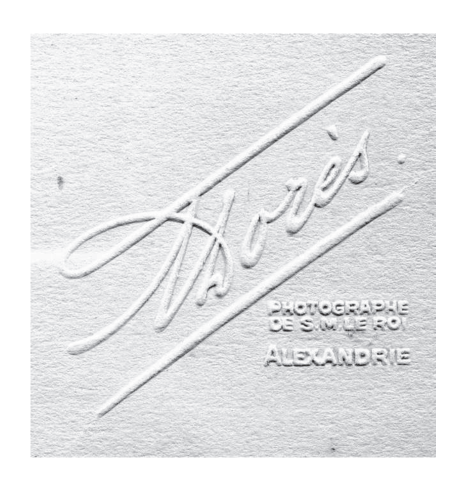
١٢. سمير فريد، نشرة البرامج السينمائية رقم ٢٤، مكتبة الإسكندرية، يوم السينما المصرية ١٦ نوفمبر ٢٠٠٤م.

١٣. تاريخ السينما الصامتة في مصر (١٨٩٧ – ١٩٣٠م) إبراهيم الدسوقي/ سامي حلمي – المجلس الأعلى للثقافة.

١٤. مجلة الهلال (٧٠ عامًا من الأحلام) – العدد العاشر – أكتوبر عام ١٩٦٥م – بهيجة حافظ – مع الفيلم المصري الصامت.

الفصل الأول

أومبرتو دوريس



المعلم الأول

في مارس عام ١٨٩٧م وصلت إلى الإسكندرية البعثة الأولى من دار لوميير بقيادة المصور الفرنسي بروميو؛ لالتقاط وعرض الاختراع الجديد من سينما توغراف لوميير، وفي تلك الفترة بدا أن هناك ميلادًا جديدًا لظاهرة مشاهدة هذا الاختراع، بل وحاز على إعجاب المصريين في مدينة الإسكندرية، ثم بعد ذلك انتقاله إلى القاهرة. وقد حصل على حق امتياز هذه العروض الخواجة هنري دليو سترولوجو، وذلك كما جاء في صفحات الجرائد المصرية والأجنبية في ذلك الوقت، وما أكده الأستاذ أحمد الحضري[١]: «وعبر سنوات طوال لم تكن هناك أية إشارات أخرى لمن يملك حق الامتياز أو الاستغلال سوى هذا الخواجة سترولوجو».

ميسجيش وعزيز ودوريس

في عام ١٩٠٦م، وبالتحديد في شهر نوفمبر، تصل البعثة الثانية من دار لوميير ومندوبها مسيو فيلكس ميسجيش؛ ليلتقط بعض المناظر الطبيعية في مصر، في الوقت الذي تعلق جريدة الأهرام في عدد الأربعاء الموافق ٢٩ نوفمبر ١٩٠٦م على حدث له خصوصية غير عادية تخص هذا الاختراع الجديد:

«أصبح لمحطة الرمل القديمة منظر بديع بعد أن أنفق على إصلاحها وتزيينها مبلغ كبير وذلك أن عزيز ودوريس المصورين المشهورين في الثغر قد حوَّلاها إلى كازينو متقن من كل وجه وخصصا فيها محلاً للصور المتحركة، ولكن على طريقة جديدة بالغة الإتقان؛ بحيث يرى المتفرج أشخاصًا لا صورًا ويسمع أصواتهم وأناشيدهم وكأنهم أحياء يتكلمون، وغدًا (الخميس) موعد افتتاح هذا المحل الجديد الذي يرجى له كل النجاح والإقبال لاسيما وأن كل شيء فيه على طريقة جديدة متقنة فهو من هذا القبيل



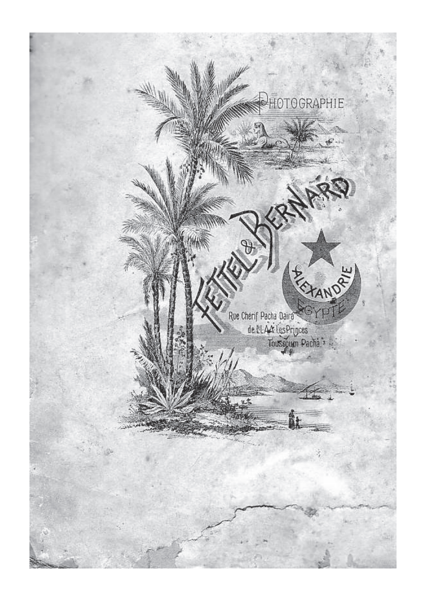
ميدان محطة الرمل

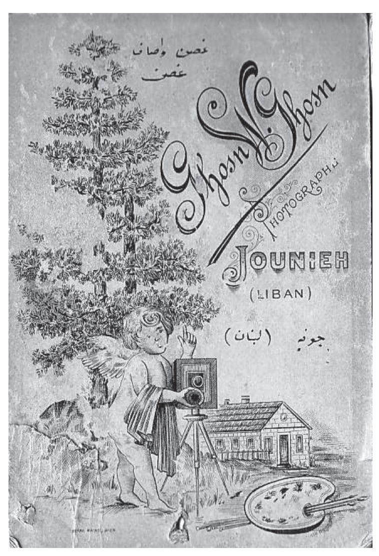


لا شبه بينه وبين محلات السينماتوغراف الأخرى التي عرفها الناس عندنا ، ولا مراء في أن الإسكندرية كانت في حاجة إلى مثل هذا المحل المطل على البحر الجامع بين الإتقان والنظافة فنحن نسأل لأصحابة النجاح والتوفيق . . . » .

الملاحظ من هذا الخبر المنشور:

إن محلات عزيز ودوريس من أشهر المصورين الفوتوغرافيين الموجودين بمدينة الإسكندرية؛ حيث كانت المدينة تعج بمجموعة كبيرة من مصوري الفوتوغراف ليسوا من الإيطاليين فحسب ، بل من الأرمن بشكل خاص إلى جانب اليونانيين؛ حيث كانوا يملكون هذه الحرفية إلى جانب صناعة أخرى هي الزنكوغراف ، وهو ما تنبه إليه الرائد محمد بيومي عندما قرر إنشاء أول معهد لتعليم فنون السينماتوغراف والتصوير الشمسي والزنكوغراف لأولاد البلاد المصريين .







توقيعات بعض أعمال الزنكوغراف

إن مدينة الإسكندرية كان بها أكثر من محل يقدم خدمات السينماتوغراف لجماهير الثغر، ليأتي كل من عزيز ودوريس لتحويل محلهم من محل تصوير فوتوغرافي بإضافة كازينو إلى عرض السينماتوغراف في محلهم المطل على البحر في ميدان محطة الرمل، وطبقًا للروايات الكثيرة إن هذا المحل يقع بجوار سينما ستراند حاليًّا؛ حيث إنه من المرجح أن يكون هو مكان الكازينو المشار إليه ـ المطل على البحر ـ الجامع بين الإتقان والنظافة، ولم تكن محطة الرمل سوى مكان ممتد تغطيه الرمال وصولاً إلى البحر وهو ما يؤكده الأديب الكبير محمود تيمور في روايته «المصابيح الزرق»، ولم يَكُن كورنيش الإسكندرية قد تم تنفيذه بعد إلا في عهد صدقي باشا.

يذكر الأستاذ أحمد الحضري[٣] البرنامج الخاص لليلة الافتتاح نقلاً عن جريدة «لاريفورم» يوم الخميس الموافق ٢٥ نوفمبر ١٩٠٦م:

«الليلة الافتتاح العظيم لسينما فون عزيز ودوريس شارع».

«الرمل ـ المحطة سابقًا – كرونر ميجافون ناطقًا ـ ك. جرمون».

«وشركاه بباريس مناظر متحركة. إيهام كامل بالحركة والصوت».

القسم الأول

- الجنايني الصالح . . . منظر مضحك.
- افتتاح الصيد.
- حلم النحات . . . مناظر أشياء تتحول إلى أشياء أخرى.

القسم الثانى

- اليهودية . . . مقطع من «سوف يحضر» غناء باللغة الألمانية يؤديه كرونوميجافون جرمون من باريس.

القسم الثالث

- كوميديا «مطلوب فتاة شابة يقدمها أبوها».
- مسقط مياه. . . بالألوان.
- القطعة خطأ. . . منظر مضحك.

القسم الرابع

- كارمن والمبارزة. . . غناء باللغة الفرنسية يؤديه كرونو ميجافون جرمون من باريس.

القسم الخامس

- الزنجي العاشق.
- فوضى الحب.
- رؤيا المذنب.
- الطائر المغرد. . . كرونو ميجافون جرمون.

من هذا البرنامج نجد أن هناك بعض الأعمال صامتة، وأخرى ناطقة عبر جهاز كرونوميجافون جرمون الفرنسية؛ حيث كانت عبارة عن أسطوانات صوتية تصاحب شريط الصورة لبضع دقائق، وكان يديرها صبي يعمل لدى عزيز يدعى أورفانيللي وهو ما سوف نتعرض له لاحقًا؛ لخدمة جماهير المتفرجين في ذلك الوقت والترغيب في حضور العروض.

إذا كان مسيو ديلو سترولوجو قد صَاحَبَ البعثة الأولى للوميير برئاسة فيلكس ميسجيش، علمًا بأن جميع الدوريات لم تذكر شيئًا عن هذا الأمر، لكن المؤكد أن تواجد بعثة أجنبية جاءت إلى مصر في مهمة تتطلب تصوير شرائط سينمائية تبدأ من الإسكندرية وتنتقل حتى صعيد مصر مرورًا بالعاصمة القاهرة، فهي لا تدري شيئًا عن خط السير أو الأماكن الهامة أو المناسبات والاحتفاليات، إضافة إلى أن الشرائط التي تحقق نجاحًا لهذه البعثة هدفها رصد الحياة اليومية لهذا القطر المصري، وهو أمر محير: لماذا ذكر سترولوجو في البعثة الأولى، ولم يأت ذكر اسم صاحب البعثة الثانية، بينما نجد

أستوديو للتصوير الفوتوغرافي اكتسب سمعة كبيرة في مدينة الإسكندرية يمتلكه عزيز بندرلي وأمبرتو مالافلاس دوريس ويقع وسط المدينة على مسافة أمتار قليلة من البحر، ولهما نشاط سينمائي ملموس ومسبوق في هذه المدينة بعد وصول البعثة بأيام قليلة؛ حيث قام سترولوجو بإنشاء دار عرض سينمائية قدم فيها الشرائط التي صورتها البعثة الثانية بعد عدة أيام فقط، بينما قدم عزيز ودوريس بعد سبعة شهور أول شريط سينمائي في مصر في ١١ يونية عام ١٩٠٧م (زيارة الباب العالي لمسجد أبي العباس المرسي) على الرغم من عدم وجود دليل أو وثيقة تؤكد صحة العلاقة التي تربط بين البعثة الثانية وعزيز ودوريس بشكل أو بآخر.

لذا من المرجح في تقديرنا أن مسيو فيلكس ميسجيش قد تعرَّف من خلال هذا الافتتاح وتلك العروض على كلٍّ من عزيز ودوريس، بل إنهما أو أحدهما قد صار هو الدليل الخاص بهذه البعثة التي جاءت تلتقط مناظر طبيعية لمصر بداية من الإسكندرية مرورًا بالقاهرة وحتى صعيد مصر وصولاً إلى وادي حلفا، وهو المؤكد في تقديرنا؛ حيث اكتسب «عزيز ودوريس» حرفية التصوير والإظهار والطبع أثناء تلك المرحلة، وبالتالي استطاعا بعد ما يقرب من ٧ شهور فقط لا غير من تقديم أول شريط سينمائي مصري. في ١١ يونية ١٩٠٧م «زيارة الباب العالي لمسجد أبي العباس المرسي». وفى تصورنا أن تقديم هذا الشريط وارتباطه بواقع الشارع السكندري بصفة خاصة أو المصري بصفة عامة، ناتج عن هذا الجو العام من المشاركة لبعثة لوميير الثانية والمصور فيلكس ميسجيش التي كانت ضمن اهتماماتها الأولى تسجيل الشارع المصري في كامل تفاصيله المختلفة سواء كانت خاصة أو عامة، بالإضافة إلى كونهما يعيشان بالإسكندرية وهي مدينة التسامح الكبرى؛ حيث تتعايش فيها قوميات وملل وأديان مختلفة في الشكل العام. وقد استدعى لوميير وفيلكس هذا النسيج السكندري فذابا بداخله وأصبحا من مكوناته. وتشهد الشرائط الوثائقية اللاحقة والتي سجلت احتفاليات واستقبالات ومناسبات عدة، تشهد على مدى عمق هذا الربط بالواقع السكندري أو القاهرة على الرغم من أصولها المختلفة.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى امتلاكهما لآلة التصوير والعرض، وتكوين معمل للإظهار والطبع والتحميض لتكون تلك هي البداية الحقيقية لتأسيس أول حجر في مدرسة الإسكندرية السينمائية، والتي راحت تخطو خطوة تلو

أخرى لاحقًا، وتأكيدًا لهذا الرباط الوثيق بين «عزيز ودوريس» والمصور الفرنسى «فيلكس ميسجيش»، قيام محلات «عزيز ودوريس» بعرض الشرائط التي تم تصويرها في مصر يوم ١٥ أغسطس ١٩٠٧م في محلهم المختار كما ذكرت ذلك جريدة لاريفورم(٤) وهي:

الشرائط التي صورت في بعثة ميسجيش

- في القاهرة شارع الموسكي نساء الحريم، جنازات عربية.
- الخديوي ومعيته يحضرون الاحتفال الديني بكسوة المحمل.
- رحلة المحمل في طريقه إلى مكة.
- مدافن عربية.
- سوق عربي، بائعو الفواكه والخضراوات... إلخ.
- حلاق بلدي.
- مراكب شرعية.
- كوبري قصر النيل.
- الأهرام.
- صلاة المساء في الصحراء.
- رحلة على سطح النيل.
- جولة في الأقصر - آثار طيبة والمعبد الكبير.
- الكرنك وبقايا معبد آمون.
- معبد أبي سمبل في النوبة، المدخل منحوت في الجبل.
- الري الاصطناعي على ضفاف النيل.

- أسوان ، الشلال الأول .
- معسكر البشارية ، رقصات المحاربين .
- وادي حلفا ، الخروج من المدارس .
- قبائل الشيلوك ، رقصات النساء والبنات .

ليتبقى تساؤل هام: إذا كانت تلك الشرائط المصورة عن مصر قد قدمت من خلال «سينما فون عزيز ودوريس» في التوقيت المشار إليه فإن أحدًا لم يشر أو يُجِب أين تم إظهارها وطبعها وتحميضها؟ وحقيقة الأمر ، أو هذا هو الأرجح لدى محلات عزيز ودوريس التي قدمت زيارة الباب العالي كأول شريط سينمائي مصري طُبِع وتم تحميضه في معاملنا[٥] . هذه نقطة أساسية وهامة .

النقطة الثانية أن هذه النوعية من الشرائط كانت هي بداية تأسيس نوعية مختلفة من الشرائط عن تلك التي ترد من أوروبا ، وهي شرائط تعتمد في تصويرها على الأماكن الطبيعية المفتوحة في وضح النهار كبداية لعمل شرائط مصرية تسجل الأحداث الوثائقية التي تدور على أرض مصر ، مثال ذلك كما جاء في كتابنا تاريخ السينما الصادرة[٦]:

– الأعياد الرياضية في مدرسة الفرير ـ سانت كاترين ـ الإسكندرية .	عام ١٩٠٧م
– جنازة مصطفى كامل باشا .	عام ١٩٠٩م
– ملعب قصر النيل بالجزيرة .	عام ١٩٠٩م
– عودة الخديوي من مكة المكرمة .	عام ١٩١٠م
– خروج الروم الكاثوليك من الكنيسة .	عام ١٩١١م
– جنازة رياض باشا .	عام ١٩١١م
– سباق مينا هاوس .	عام ١٩١١م
– استقبال الخديوي لولي عهد النمسا .	عام ١٩١٢م
– سفر المحمل الشريف .	عام ١٩١٢م

- افتتاح سينما إمباير ـ بالإسكندرية . عام ١٩١٢م
- حرب الزهور في الجزيرة ـ مصر . عام ١٩١٣م
- المحرك الشمسي بالمعادي . عام ١٩١٣م
- استقبال البطل عزيز المصري بالإسكندرية . عام ١٩١٤م
- وصول السلطان إلى الإسكندرية . عام ١٩١٥م
- زيارة مستشفى الرفق بالحيوان ـ محرم بك . عام ١٩١٥م

أمبرتو دوريس مؤسس أول أستوديو بالإسكندرية

أسس أمبرتو دوريس المصور الإيطالي السكندري ـ بدعم من بانكو دي روما ـ شركة إيطالية مصرية ، وشيد في حي الحضرة أستوديو صغيرًا . هذا الأستوديو كما ذكرت الدوريات المختلفة قدم ثلاثة شرائط روائية متوسطة الطول (شرف البدوي ، الزهور المميتة ، نحو الهاوية) ، وأُغلِق عام ١٩١٩م .

وهكذا نستشف أن أمبرتو دوريس لم يعد هذا الإيطالي الأجنبي الذي يعيش بالإسكندرية ، بل صار أحد أفراد هذا الشعب السكندري سواء كان ميلاده بها أو أتى إليها شابًّا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن مقولة إنشاء أستوديو الحضرة ، الشركة الإيطالية/ المصرية بدعم من بانكو دي روما ، ليس معناها أن هذا الدعم قد أتى من خلف المتوسط – إيطاليا – بل هو دعم من أحد البنوك العاملة بمدينة الإسكندرية في ذلك الوقت والذي وجد جماعة من أصول إيطالية تطلب قرضًا لعمل مشروع أستوديو سينمائي ، فقدم التمويل اللازم بضمان تلك الأصول .



شعار عزيز ودوريس وعنوانه الخاص كمصور فوتوغرافي / سينما توغرافي ٣ شارع المستشفى اليوناني / إسكندرية مستشفى جمال عبد الناصر حالياً.



هذا الأستوديو كان يضم بلاتوه للتصوير السينمائي بالإضافة إلى معامل للإظهار والطبع والتحميض، والاسم الوحيد الذي ذكر في ذلك الوقت – أو عرف فيما بعد – هو المصور ديفيد كورنيل، لكن من المؤكد أن هذا الأستوديو ضم إلى أطقم العمل مجموعة أخرى من أبناء الجالية الإيطالية ومن العاملين في حقول التصوير الفوتوغرافي، والذين تدربوا على أعمال التصوير والطبع والإظهار والمونتاج، وكان أهمهم ألفيزي أورفانيللي الذي قام بشراء بعض المعدات والآلات عند إغلاق هذا الأستوديو مقابل أجر مستحق له لدى الشركة، وكان بداية تأسيسه لأستوديو خاص به ـ أستوديو ألفيزي أورفانيللي – (١٨ شارع القائد جوهر، المنشية الصغرى، الإسكندرية) بعد أن حوَّل جزءًا من الفيلا الخاصة به والتي كان يمتلك فيها محلاًّ للتصوير الفوتوغرافي – ليكون ثاني أستوديو يقام في مدينة الإسكندرية، لكن إدارة هذا الأستوديو وحده – ما لم تكن هناك عناصر بشرية مساعدة أخرى – خرجت من تحت يد المعلم الأول أمبرتو دوريس، والذي ساهم بشكل مباشر في جلوس الملك أحمد فؤاد على عرش مصر.

وهو الذي وُلِد في إيطاليا وتعلم بها والتحق بالجيش الإيطالي . . . لذا اكتسبت الجالية الإيطالية مهنة خاصة في تلك الفترة في كل أرجاء مصر بشكل عام والإسكندرية بشكل خاص وكانت النتيجة أن أصبح أمبرتو دوريس هو المصور الفوتوغرافي والسينمائي الخاص للملك أحمد فؤاد.

تظهر ملامح سينما مدرسة الإسكندرية الأولى من خلال هذا المصور الإيطالي/ السكندري، الذي ملك ناصية الحرفية، وساهم في دعم هذا الوليد القادم من خلال مجموعة كبيرة من المصورين السينمائيين الإيطاليين، بعد أن تم إسناد عملية تسجيل افتتاح البرلمان المصري سينمائيًّا له عام ١٩٢٤م.

أمبرتو دوريس ومدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي

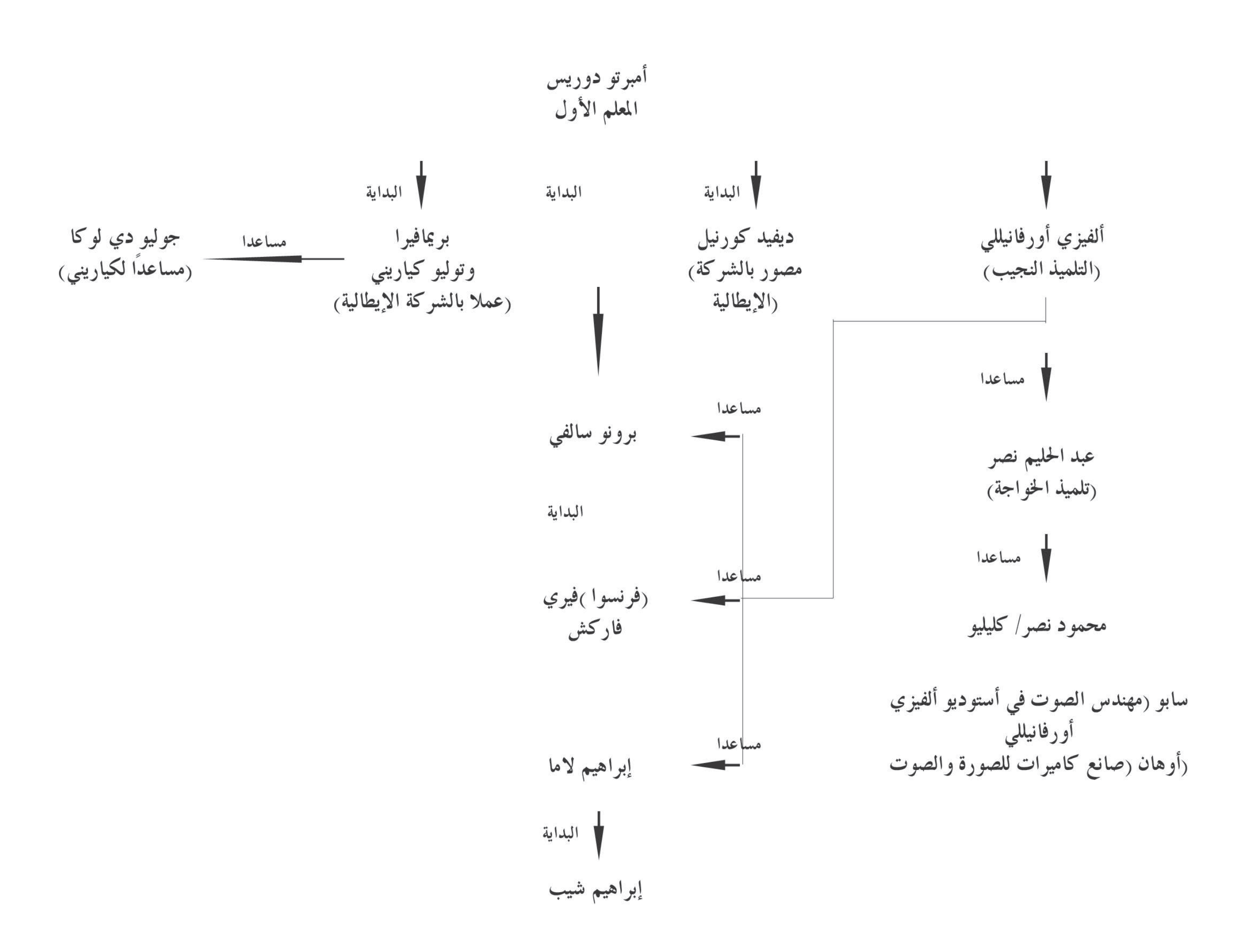
معظم المصورين الأجانب الذين توافدوا على مصر في أوائل القرن التاسع عشر، خرجوا من مدرسة هامة جدًّا، هي التصوير الفوتوغرافي الثابت، فهم في الأصل يجيدون حرفية أو أصول الفوتوغرافيا وما يستتبع ذلك من قدرتهم على إيداع الصور الثابتة، ليس هذا فحسب، بل إن الإمكانيات المعملية التي تصاحب عمليات تحميض الصور السالبة والإظهار

كانت ضمن أسرار هذه اللعبة الوافدة أيضًا بما فيها من إضافة بعض الرتوش الخاصة لإظهار جماليات الصور الشخصية التي كانت تلتقط عبر محلاتهم المختلفة.

وعندما تحول البعض منهم إلى العمل في حقل صناعة الأشرطة السينمائية، كانت لديهم الميزات والصلاحيات التي تؤهل هؤلاء للعمل إما خلف الكاميرات أو ضمن أطقم العاملين في المعامل رغم بدائيتها وتواضعها بطبيعة الحال؛ لأن المهنة الأولى والثانية كان يمتلك ناصيتهما مجموعات كبيرة من الأرمن والإيطاليين واليونانيين. إن أهم عنصر في هذه الفترة هو التقاء تلك المجموعات المختلفة من الأجانب، خاصة الإيطاليين منهم حول أمبرتو دوريس عندما أسس الشركة الإيطالية المصرية للسينما الفوتوغرافية عام ١٩١٧م؛ حيث كانت تتيح لهم ظروفهم الاحتكاك والاطلاع على الخبرة السينمائية القادمة من الغرب عبر سفرياتهم من جهة أو قراءة المستحدثات حول هذه الصناعة من خلال اللغة الفرنسية أو الإيطالية[٨]، وهو ما يؤكد قدرتهم في البدايات للعمل تحت أي ظرف جديد وفي ضوء المواد المتاحة التي تستخدم خاصة أنهم صعدوا سلم الحرفية منذ أوله، وتدرجوا في الاستيعاب والمثابرة على امتلاك عناصر المهنة وأن يكون التفرد لهم، فكانت البدايات الطبيعية هي العمل داخل المعمل في الإظهار أو الطبع أو تصوير بعض الشرائح للترجمات العربية للأفلام الأجنبية، وبالتالي الدخول في مجال تركيب الشرائط وتتابع المشاهد، وهو ما عرف فيما بعد بالمونتاج. وهذه العمليات لم تكن قاصرة على الأجانب وحدهم، بل شاركهم المصريون الأوائل الذين خدموا في بدايات هذه الصناعة أو بعض الشوام عند إنتاج الأفلام الروائية الطويلة.

لذا كانت المدرسة الأولى التي ضمت مجموعة هائلة من العناصر البشرية أجنبية بصفة عامة ومصرية بصفة خاصة، وهي مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي لمؤسسها أمبرتو دوريس وتلميذه النجيب ألفيزي أورفانيللي.

شجرة العائلة لمصوري مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي



هذه التركيبة، أو العلاقة المتآلفة بين مجموعة من صناع الصورة في بدايتها الأولى والتضامن في اقتحام مجال جديد، ومحاولة السيطرة عليه والوصول إلى أرقى مستويات التدرج المهني الذي لم يكن واضحًا حتى نهاية العشرينيات من القرن الماضي إلا من خلال مجموعات الجرائد والأشرطة المصورة السابق الإشارة إليها، وقد بدت بوادرها في الأفق عندما قدم من خلال تجاوز سوء التصوير والارتجال في تنفيذ الأعمال وفشل مشروع أستوديو النزهة والأفلام الثلاثة التي قدمت من خلال الشركة الإيطالية المصرية، وبداية ظهور الفيلم الروائي الطويل عام ١٩٢٧م سواء كان "ليلى" أو "قبلة في الصحراء" فإن المياه الساكنة لم يطل ركودها، وجاء اليوم الذي تم فيه إعداد هذه الكتيبة الإيطالية لتسلم مهام قيادة دفة التصوير السينمائي في السينما المصرية الوثائقية والتسجيلية ثم بعد ذلك الروائية الوليدة، وبالتالي كانت المسئولية الجسيمة تقع على عاتق المصور السينمائي الذي لابد أن يكون على فهم ودراية بأمور الصنعة، إذن من هو المصور السينمائي؟ سؤال هام جدًّا في تلك الآونة؛ إذ كيف يغامر رأس المال بإنتاج فيلم سينمائي روائي طويل ما لم يكن هناك المصور القادر على استيعاب المنظومة رغم بدائيتها وبداياتها.

دور المصور السينمائي وصفاته

يقول سعيد شيمي[٩]: "المصور السينمائي هو المسئول عن توزيع الإضاءة (طبيعية وصناعية)، واختيار زاوية التصوير، وحركة الكاميرا، والإشراف على حركة الممثلين، وتكوين المنظر، وتوجيه الإرشادات والتعليمات التي من شأنها رفع قيمة العمل الفني والجمالي والتعبيري... وهو يساعد في تصميم المناظر عند بنائها، بحيث تلائم عملية التصوير، ويضع كذلك خطة العمل عند التصوير".

إذن تلك كانت هي السمات الأبرز التي لابد أن يقدمها أي مصور سينمائي يسند إليه عملية تصوير أي منتج فني، ولابد أن يكون له أيضًا من المميزات ما تجعله تقريبًا الرجل الأول في أي فيلم سينمائي في هذا الزمن الأول؛ لأنه في النهاية تقع على عاتقه مسئولية الصورة السينمائية.

يقول مدير التصوير سعيد شيمي[١٠] حول الصفات التي تميز بها المصور في بدايات الإنتاجات الأولى "يتميز بهدوء الأعصاب والصبر وقوة التحمل والمثابرة المستمرة على العمل؛ حيث إنه المسئول عن جودة الصورة السينمائية، إلى جانب الإشراف الكامل على عملية الإظهار في المعمل حتى تخرج الصور في أفضل حالاتها، وهو ما اعتمد عليه رأس المال بشكل مطلق في بدايات الإنتاجات السينمائية؛ حيث لابد من وجود هذه الكفاءة، غالبًا كان هو هذا الأسطى الذي يهتم بضبط المسافة الصحيحة بين الكاميرا أو عدساتها وحركة الممثلين وكل المفردات داخل اللقطة إلى أن أضيف إليه مساعد في الغالب يبدأ ميشانيست؛ ثم يقوم بتنفيذ بعض التوجيهات في موقع العمل أو اصطحابه معه إلى داخل المعامل للإظهار".

إذن الاستعانة بهؤلاء لم تأت من فراغ، بل إن هذه المجموعة تم تحضيرها خلال سنوات، ومن الأرجح خلال الفترة من عام ١٩١٧م حتى ١٩٢٧م وهي التي انطلقت وأمسكت بزمام التصوير السينمائي في مصر. ويمكن لنا من خلال مراجعة قوائم أفلام هؤلاء أو البعض منهم أن نجد أن البدايات كانت كما يلي:

- ديفيد كورنيل   عام ١٩١٧م   نحو الهاوية
- ألفيزي أورفانيللي   عام ١٩١٩م   مدام/ لوريتا
- توليو كياريني   عام ١٩٢٧م   ليلى
- بريما فيرا   عام ١٩٢٩م   بنت النيل
- جوليو دي لوكا   عام ١٩٣٢م   أولاد الذوات
- عبد الحليم نصر   عام ١٩٣٣م   أولاد مصر
- ف. فاركاش   عام ١٩٣٥م   بواب العمارة
- كليليو   عام ١٩٣٧م   شالوم الرياضي
- محمود نصر   عام ١٩٣٧م   شالوم الرياضي
- برونو سالفي   عام ١٩٤٥م   القرش الأبيض

ومن لم يظهر في الصورة حتى تلك الآونة، مساعدًا كان أو مصورًا لا يذكر اسمه في تترات الفيلم حتى يأتي الموعد المناسب لانطلاقه، لكنهم جميعًا من قلب مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي، فما هي السمات الخاصة بهذه المدرسة التي صار قوامها هؤلاء الرواد صناع تلك السينما الأولى؟

سمات وملامح التصوير السينمائي في مدرسة الإسكندرية السينمائية

لو تحدثنا عن السمات الخاصة لهذه المدرسة بالمعيار الحديث لفن التصوير السينمائي فسوف نجد أنفسنا أمام مجموعة من المصورين البدائيين بالتقيين العصري، لكننا يجب أن نضع في الاعتبار أن هؤلاء الرواد ساهموا بشكل أو بآخر في عملية تسجيل اللقطة أو اللقطات التي تؤدي إلى مشهد رغم قلة الإمكانيات، فالأساس الكاميرا المنوط إليها عملية التقاط الحركة. ولكي يقوم المصور بتلك اللقطات، كان الاعتماد على الضوء الغامر الساطع من المصدر الطبيعي (الشمس)، لذا كانت الأستديوهات الأولى (الحضرة – ألفيزي) في حديقة فيلا أو محاطة بالزجاج كما ذكرت بعض المراجع أو فوق الأسطح، لكنهم استطاعوا أيضًا أن يقدموا الشكل الأمثل بتسجيل الأشخاص أو حركتهم في إطار الكادر المتفق عليه وحركة المؤدي وضبط ذلك لبطء العدسات، لذا كان لابد من مصور في ذلك الزمان ـ أو مدير للتصوير فيما بعد ـ لإدارة دفة العمل بدقة وحرفية رغم قلة الإمكانيات بين التوجيه بشكل عام لكل من يتحرك أمام الكاميرا ـ التي تدار باليد ـ وتواجد من بداخل منظور العدسة، وهي مهمة كانت شبه مستحيلة لم يتم التدريب عليها. إن مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي اكتسبت هذه المهارة من خلال الخروج إلى الشارع وتسجيل الحياة اليومية عبر الشرائط الإخبارية وسرعة التنفيذ في ضوء قلة الإمكانيات، ومما ساعدهم على ترسيخ أقدامهم، تلك الخبرة الآتية من وراء الوقوف خلف الكاميرات الفوتوغرافية التي اعتمدت على وجود إضاءة أمامية بشكل أساسي يعطي للصورة وحدة اتزان، وتقليدية مع إعطاء تكوين بصري مقبول للمشاهد، يعتمد على نقل البورتريه إلى الشاشة في اللقطات الكبيرة للتعبير عن الموقف من خلال انفعالات الوجه، لكن مع خروج الكاميرا للتسجيل في الشوارع في لقطات متنوعة ـ متوسطة مع إضافة مسحة جمالية ـ بدأ هذا لدى مجموعة أفلام توجو مزراحي الأولى (المندوبان، فرحات، العز بهدلة. . . إلخ) وهو ما سوف نتعرض له بالتفصيل

عند تناولها في إطار صانعها. أيضًا من السمات الهامة لدى مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي ضرورة الإتقان في العمل بين الكاميرا وحركة الممثل معًا؛ حيث وجد المصور أنه هناك ضرورة فنية وتقنية للتسجيل في الشوارع واستخدام الضوء بشكل أمثل وتقديم صورة سينمائية مختلفة لم يشاهدها المتفرج من قبل (الملاعب، محطات القطار، الكورنيش الحديث الذى بُنِي بعد عام ١٩٣٥م، ميدان المنشية، سيدي جابر، طريق الحرية حاليًّا، محطة مصر سابقًا، بتلك الجزيرة


كورنيش البحر – الإسكندرية


طريق الحرية حاليا – أو شارع محطة مصر سابقا

في منتصفه فاصلة الذاهب إلى الرمل عن القادم منها أو محطة الرمل، أو مبنى الصحة العالمية... إلخ). كذلك وجد المصور أن اللجوء إلى الأستديوهات (سواء كان لدى أستوديو ألفيزي أو توجو) لتنفيذ المشاهد الداخلية كان أيضًا يعتمد على الضوء البدائي في مكوناته، لكنه يعتمد بشكل رئيسي على المكون الأساسي في الفوتوغرافيا مع تطويرها بإضافة العواكس من خلال منهج مدروس يضمن إضاءة المكان والديكور وعناصر الممثلين. ويُلاحظ في إنتاجات تلك الفترة الاعتماد على التصوير الخارجي في أكثر من مكان وأن استخدام الأستوديو أو البلاتوه كان منحصرًا أو عند الضرورة القصوى في عدد محدود من الديكورات البدائية.



تلك العناصر مجتمعة ميَّزت مدرسة التصوير السينمائي بالإسكندرية، وحاولت صياغته سينمائيًّا من خلال الأعمال الأولى لمصوريها الكبار سواء كان ألفيزي أورفانيللي أو عبد الحليم نصر أو تليو كياريني أو أمبرتو دوريس الذي لم نجد له سوى عمل واحد روائي هو "أنشودة الفؤاد" بالاشتراك من تليو كياريني الذي تعاقد معه "الإخوة نحاس" من أجل تصوير هذا الفيلم. مرفق نص التعاقد كما جاء في العقد المكتوب باللغة الفرنسية والموجود ضمن مجموعة أوراق الصديق بازيل بهنا والذي يوضح الاختصاصات والمهمات الواقعة على عاتقه والتزامات الأخوة نحاس معاملته مثل المديرين الفنيين، ولكن ما يهمنا هنا هو البند الخامس الذي ينص على تلقيه تعليماته من المدير الفني، ماريو فولبي وبإشراف أستاذه أمبروتو دوريس اللذين وافقا على العقد أيضًا بالاطلاع، وهو ما يؤكد أستاذية هذا الرجل وتكوينه لهذه المدرسة في التصوير السينمائي وقبل أن يتوجه تمامًا إلى تسجيل ما يخص العائلة الملكية والملك أحمد فؤاد حتى وصول الملك فاروق وجلوسه على عرش مصر عام ١٩٣٩م.

ملامح سينما دوريس

في أنشودة الفؤاد هناك العديد من المشاهد الخارجية المميزة لهذه المدرسة سواء كانت البادية أو الصحراء أو تقديم ميناء الإسكندرية مرورًا بالقاهرة؛ حيث نرى فندق مينا هاوس والأهرامات وأبا الهول، إضافة إلى النيل في لقطات شاعرية عبر أغنية المطربة "نادرة" أو حتى من خلال التعبير عن كلمات الأغاني بالصور المختلفة، وصولاً إلى ميدان الأوبرا والقلعة وتسجيل لمدينة سوهاج وبعض المحالج، أو تلك الجولة السياحية بين آثار الأقصر، وفي نهاية الفيلم أحد المشاهد التسجيلية الهامة لدوريس، وهو موكب الملك فؤاد في أحد شوارع القاهرة؛ ليقدم الفيلم ترادفًا بين فؤاد الملك وفؤاد اللقب.

نقطة أخيرة، حاولنا قراءة أمبرتو دوريس بطريقة مختلفة وفي ضوء المتغيرات والأحداث، كما حاولنا الغوص في وقائعها وتكوين صورة لهذا الرجل، الذي بدا أنه الأنشط والأكثر حركة وجمع حوله مجموعة من المساعدين لم يظهروا بأسمائهم في الشرائط المصورة في الأحداث العامة والرياضية والوطنية المختلفة، لكن ما تبقى لنا مجموعة من الصور الفوتوغرافية له تؤكد تواجده في الحقل السينمائي والأفلام الروائية، وأن الفيلم الروائي الوحيد "أنشودة الفؤاد" خير دليل





هذه مجموعة صور فوتوغرافية من تصوير المصور
الإيطالي أمبرتو دوريس – وهي لأبطال فيلم
أنشودة الفؤاد

على عينه الخبيرة التي شاهدت هذه اللقطات الخارجية من قبل مما يرجح لنا أن هذا الرجل صاحب "فيلكس ميسجيش" مصور لوميير في بعثته الثانية، وبالتالي كانت لديه عين مدربة على التقاط تلك الصور السياحية التي لم تتوفر في فيلم روائي طويل من بعده، ولكنها أيضًا تؤكد أستاذية خاصة من خلال وثيقة نحاس/ كياريني المشار إليها ليصبح هو المعلم الأول لجيل كامل من المصورين الأجانب الذين أخذوا بناصية تصوير بدايات السينما الروائية المصرية، وبالتالي يرجع له الفضل الأول في تكوين مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي؛ حيث إن معظمهم إيطالي الجنسية، أو كما يقال في ذلك الوقت من أصول إيطالية.

المراجع

١ . تاريخ السينما في مصر ـ الجزء الأول من ١٨٩٦م إلى ١٩٣٠م ـ أحمد الحضري ـ مطبوعات نادي سينما القاهرة .

٢ . محمد بيومي رائد السينما المصري ـ مشكلات التاريخ للسينما ـ إبراهيم الدسوقي ـ أكاديمية الفنون ١٩٩٥م .

٣ . تاريخ السينما في مصر ـ الجزء الأول من ١٨٩٦ إلى ١٩٣٠م ـ أحمد الحضري ، مطبوعات نادي سينما القاهرة .

٤ . نفس المصدر السابق .

٥ . نفس المصدر السابق .

٦ . تاريخ السينما الصامتة ـ الوثائقية من ١٨٩٧ إلى ١٩٣٠م ـ إبراهيم الدسوقي/ سامي حلمي ـ المجلس الأعلى للثقافة .

٧ . تاريخ السينما في العالم ـ جورج سادول/ عويدات ـ لبنان/ فبراير ١٩٦٨م .

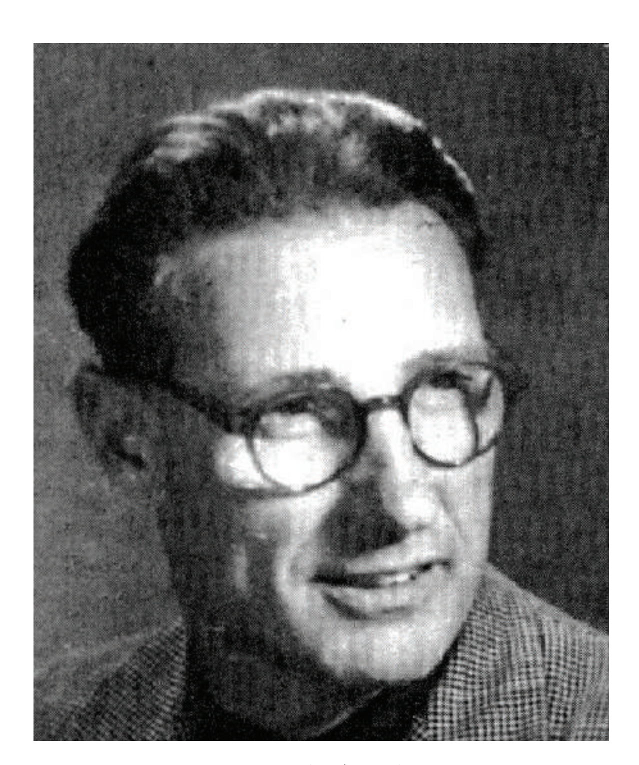
٨ . تاريخ تصوير السينما في مصر ١٨٩٧ إلى ١٩٩٦م ـ سعيد شيمي ـ ملفات السينما – المركز القومي للسينما .

٩ . المصدر نفسه .

١٠ . المصدر نفسه .

الفصل الثاني

ألفيزي أورفانيللي



التلميذ النجيب



لحظة البداية: إسكندراني صاحب الأصول الإيطالية

رحلة هذا الرجل الذي وُلد بالإسكندرية، وتنسم عبير هوائها، ونزل إلى معترك الحياة مبكرًا كي يعول أسرته غير المعلومة. عمل صبيًّا لدى محلات عزيز ودوريس، كمشغل لأسطوانات بعض الأفلام الصامتة في سينما فون عزيز بداية من عام ١٩٠٦م، والعمل بداخل معمل هذه المحلات. لم يكن أحد يتصور أنه سوف يصبح من أهم رواد السينما المصرية وصُنَّاعها، ولكن الإصرار والعزيمة والعبقرية والتعلم من التجارب اليومية وصقلها هي التي صنعت البدايات الأولى للمصور ألفيزي أورفانيللي (١٩٠٢ - ١٩٦١م)، وإن كان لدينا شك في عمر ألفيزي اروفانيللي، لأنه في البداية كان عامل ادارة اسطوانات لدى عزيز دوريس عام ١٩٠٧م – فهو من غير المعقول انه عمل في سن الخامسة والأرجح صبي سنه الخامسة عشر أي أنه ربما كان من مواليد ١٨٩٢م وليس ١٩٠٢م – مجرد ملاحظة. نزل ألفيزي إلى حقل العمل "لظروف مادية صعبة تمر بها العائلة"[١]. انضم إلى أحد رعايا إيطاليا المنتشرين بالإسكندرية في ذلك الوقت، تعلم الفوتوغرافيا وشارك في أمور المعمل من إظهار وطبع وعاصَرَ مصوري فوتوغرافيا قبل أن يتحولوا إلى مصوري سينماتوغراف، وتدرج في حياة عملية بالغة الصعوبة، من ماشنيست إلى مساعد إلى مصور، حتى استطاع بعد إغلاق الشركة المصرية الإيطالية التي كان يملكها دوريس وآخرون أن يجهز مشروعه الخاص. كانت بداياته محل فوتوغرافيا في ٢ شارع محمود باشا الفلكي بالإسكندرية، ثم أضاف جزءًا جديدًا ومختلفًا تمامًا بأجهزة تصوير سينماتوغراف ومجموعة من الآلات والأجهزة القادمة من خلف المتوسط، لم يكن يتصور يومًا أنه يصنع تاريخًا به. لم يكن يدرك أحد أن هذا الرجل يساهم ويؤسس المشروع السينمائي المصري، فقد تعلم من تجربة أستاذه دوريس التي فشلت، وحاول تجاوزها والتغلب على المعوقات التي صادفته، وأن يكون أكثر مهارة وأشد صلابة ولديه رؤية وبصيرة نافذة في قراءة مستقبليات تلك الصناعة، فالهدف الذي أعلنه هو تقديم شرائط إخبارية لوكالات الأنباء وبيعها، وظل في الوقت نفسه شريكًا لأستاذه دوريس في أعمال مشتركة حتى نهاية عام ١٩٢٨م وبداية عام ١٩٢٩م قبل الانفصال تمامًا، لكن خلال تلك الفترة لم يتوقف أستوديو ألفيزي عليه شخصيًّا، بل لديه عدد من المساعدين والصبية الذين شاركوا في بناء هذا المجد وتتلمذوا على يديه وهو يؤسس الأستوديو

الخاص به، ليس للتصوير السينمائي فقط بل كمعامل للطبع والتحميض والمونتاج ومكاتب الإدارة، ثم إضافة أجهزة التقاط الصوت.

أستوديو ألفيزي أورفانيللي

"يعتبر أستوديو ألفيزي أورفانيللي ثاني أستوديو يقام بالإسكندرية بعد أستوديو الحضرة للشركة الإيطالية المصرية الذى أقيم على مساحة ٦٠٠م٢، كانت قاعة التصوير به (البلاتوه) من الزجاج وجدرانها مغطاة بالستائر البيضاء أو السوداء. كان تصوير الأفلام يعتمد على الشمس كمصدر للضوء اعتمادًا كليًّا، وكان يعمل في هذا الأستوديو فنانون وعمال من الإيطاليين، وكان ملحقًا بالأستوديو معمل للتحميض والطبع وحجرات لعمل المونتاج"(٢).

أما أستوديو ألفيزي أورفانيللي ـ ١٨ شارع القائد جوهر المنشية الصغرى ـ فكان عبارة عن "فيلا تتكون من ثلاثة طوابق، الطابق الأول استُعمِل كبلاتوه للتصوير، وباقي الطوابق تُستعمل كمعمل للطبع والتحميض وغرف المونتاج وللممثلين ومكاتب الإدارة. . . "(٣).

ولأن تجربة أمبرتو دوريس كانت لاتزال ماثلة في الأذهان، خاصة من حجم الفشل الذي واجهها؛ لابتعاد تلك النوعية المنتجة من الأفلام عن ذوق المتفرج المصري إلى جانب أن كل الممثلين فيها كانوا من الأجانب تَنَبَّه "ألفيزي أورفانيللي" إلى ذلك وفطن إلى ضرورة محاكاة العامة من خلال ممثلين مصريين يعرفهم الجمهور ويقبل عليهم، فإن ظهروا على الشاشة فسوف يرحب بتواجدهم، على أن يقوم الأجانب في تلك الفترة بالعمليات الفنية من تصوير وطبع وإظهار وخلافه، لذا كان النموذج الأول الذي أقدم عليه أورفانيللي من خلال الأستوديو الخاص به هو إنتاج وتصوير فيلم "مدام أوريتا" من إخراج الإيطالي "ليوناردو لاريتشي" وبطولة الممثل المسرحي الكوميدي فوزي الجزائرلي، الذي لعب مجموعة من الأدوار الهامة ـ فيما بعد ـ مع المخرج "توجو مزراحي"، واشتهر بشخصية المعلم "بحبح" فيما بعد، وهذا الفيلم (مدام لوريتا) يعد أول فيلم روائي مصري قصير قُدِّم عام ١٩١٩م.

والغريب في الأمر أن هذا الممثل المسرحي الكوميدي "فوزي الجزائرلي" وابنته "إحسان الجزائرلي" ساهما في تقديم النصوص المصرية من خلال شخصيات أبناء البلد (المندوبان، الدكتور فرحات، المعلم بحبح، الباشمقاول)، فالاسم

الذي وجدناه عند بحثنا في أصول هذا الرجل هو فوزي دمياني الجزائرلي ـ طبقًا لتعاقد شركة بهنا فيلم مع ألفيزي أورفانيللي وفوزي الجزائرلي، ضمن مجموعة الأوراق الموجودة بحوزة الصديق بازيل بهنا، ويُلاحظ أن الاثنين من أصول واحدة وهي من رعايا المملكة الإيطالية.

ثم قدم أستوديو "ألفيزي أورفانيللي" فيلمًا آخر كوميديًّا "الخاتم السحري" أو "خاتم سليمان" من إخراج الإيطالي ليوناردو لاريتشي وتمثيل الممثل الكوميدي "فوزي منيب"[٤] عام ١٩٢٢م.

الفيلم الأول "مدام لوريتا" يعتمد على نص مسرحي لفرقة فوزي الجزائرلي، وهو أقصوصة بسيطة حول قيام خادم بمحاولة مغازلة سيدته الأجنبية مدام لوريتا، إلا أنها ترفض المغازلة، بل وتقوم بضربه بالمقشة ويساعدها في ذلك الجيران، وهذا الفيلم كما تقول المراجع[٥] "فشل فيه فوزي الجزائرلي، ولم ينجح أداؤه؛ لأن الفيلم كان صامتًا، وهو معتاد على أن يُعبِّر عن نفسه على المسرح بالحوار والنكتة اللفظية".

بينما الفيلم الثاني (خاتم سليمان) لم تُشِر المراجع إليه بالتفاصيل الكاملة، لكنها نصت على كونه فيلمًا كوميديًّا لعب بطولته فوزي منيب وأفراد فرقته[٦].

وخلال تلك الفترة وحتى عام ١٩٢٨م، كان ألفيزي أورفانيللي ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لايزال على رباط وثيق الصلة مع أستاذه أمبرتو دوريس في تحقيق بعض الأفلام التي سبق الإشارة إليها في كتابنا تاريخ السينما الصامتة الوثائقية[٧] من الأستوديو الخاص به ومساعدوه الذين عملوا تحت إمرته في ذلك الوقت، مثل المصور عبد الحليم نصر في حديثه عن عمله لدى ألفيزي أورفانيللي "ازدادت اختصاصاتي عندما كلفت بعض الجهات (أورفانيللي) بتصوير بعض المباريات الرياضية بين كلية فيكتوريا وكلية العباسة وغيرها من مدارس الإسكندرية، فتوليت أنا تصوير هذه الأفلام القصيرة. . ."[٨].

وفي ذات الوقت يقوم بإضافة كل ما هو جديد ومستحدث للأستوديو الخاص به حتى طلب من ألفيزي تصوير أول فيلم روائي طويل "تحت ضوء القمر" عام ١٩٣٠م ومن إخراج شكري ماضي، فقد كانت هناك تجربة أخرى عام ١٩٢٨م "البحر بيضحك" من إخراج ستيفان روستي وتمثيل أمين عطا الله، وهي مجموعة اسكتشات تم تصويرها بمعرفته ومن خلال أستوديو ألفيزي إلى جانب تجربة إبراهيم وبدر لاما عام ١٩٢٧م عندما تم تصوير المشاهد الداخلية لفيلم "قبلة

في الصحراء"، وهو ما يؤكده حوار محمود نصر(٩) وهو يتحدث عن أستوديو ألفيزي" أول الأفلام التي صُوِّرت فيه فيلم (قبلة في الصحراء، ثم البحر بيضحك، ثم تحت ضوء القمر، ثم شالوم الترجمان، ثم عنتر أفندي، ثم المعلم بحبح) واستمر في الأستوديو حتى عام ١٩٣٩م".

دخول الصوت أستوديو ألفيزي

في هذا الأستوديو ـ الذي يُعد ثاني أستوديو يقام في مدينة الإسكندرية بعد أستوديو الحضرة الذي أسسه أمبرتو دوريس ـ كان هناك أيضًا ثالث معمل للطبع والتحميض والإظهار، بعد معامل محلات عزيز دوريس عام ١٩٠٧م وكذلك معامل أستوديو الحضرة الذي أقيم عام ١٩١٧م، فقد اتخذ ألفيزي أورفانيللي من تجربة أستاذه الدرس والعبرة في ذات الوقت؛ كي يكون لديه أستوديو متكامل ومتفرد في هذه المدينة الساحلية؛ حيث بدأت حركة التصوير للأفلام تنتعش بداخله سواء كانت التجارب الروائية القصيرة الفاشلة لأستوديو الحضرة، أو تلك التي ساهم فيها بعض نجوم المسرح المصري، وصارت السينماتوغراف لها بريق ـ ربما كان خافتًا في بداياته ـ لكنها صارت من أهم ملامح الحياة الفنية بعد ذلك بفترة قصيرة ولاحقة؛ حيث أصبح الشريط السينمائي ميسورًا في تنقلاته وعروضه بخلاف النصوص المسرحية، وهو ما اكتشفه ممثلو المسرح الكوميدي/ الهزلي في البداية، لكن سرعان ما صارت الشرائط تحاول أن تقدم الأسماء الكبيرة في عالم المسرح؛ لكي يتحول هؤلاء إلى نجوم سينماتوغراف.

في خِضَمِّ ذلك كله، كان أستوديو ألفيزي أورفانيللي مركز صناعة السينما في مدينة الإسكندرية بخدماته المتوفرة لديه، من بلاتوه للتصوير ومعامل... إلخ، وكانت هناك تجربتان لأفلام روائية طويلة تم تصوير مشاهدهما الداخلية في هذا البلاتوه وهما فيلم "قبلة في الصحراء" بطولة وإخراج إبراهيم وبدر لاما عام ١٩٢٧م، تحكي الروايات أنه عرض في سينما كوزموغراف بالإسكندرية في مايو عام ١٩٢٧م، بينما أكد الأستاذ الحضري(١٠) أن "فيلم (قبلة في الصحراء) سيعرض ابتداء من الأربعاء ٢٥ يناير ١٩٢٨م في سينما متروبول بالقاهرة"، ولم يستمر عرض الفيلم أكثر من أسبوع واحد، وأيًّا كان تاريخ العرض قبل أو بعد، فإنه من المؤكد أن المناظر الداخلية صُوِّرت في أستوديو ألفيزي أورفانيللي

بالمنشية الصغرى، وأن المشاهد الخارجية كانت في صحراء فيكتوريا والرأس السوداء، وأنه طُبِع وحُمِّضَ لدى ألفيزي الذي كان يؤدي خدمات فنية من خلال هذا الأستوديو، والفيلم من إنتاج كوندور فيلم لصاحبها إبراهيم لاما، ويتكون من ٧ فصول بطول ٢١٠٠ متر ويستغرق عرضه ١٠٠ دقيقة/ صامت.

التجربة الثانية هي فيلم "البحر بيضحك" بطولة الممثل أمين عطا الله وستيفان روستي الذي قام بإخراج هذا العمل في تجربة ثانية له بعد فيلم عزيزة أمير "ليلى" الذي أخرجه مع أحمد جلال عام ١٩٢٧م، وعُرِض أيضًا بالإسكندرية ٢٢ أكتوبر عام ١٩٢٨م[١١]، وهو مُكَوَّن من ٧ فصول بطول ٢١٠٠ متر.

في التجربة الثالثة قدم "شكري ماضي" فيلم "تحت ضوء القمر" من تصوير ألفيزي أورفانيللي، والذى صُوِّر في ضواحي الإسكندرية ـ كوم حمادة محافظة البحيرة ـ بالإضافة إلى تصوير مناظره الداخلية في أستوديو ألفيزي، وهذا الفيلم قدمت له الخدمات الفنية عبر هذا الأستوديو ويتكون من ١١ فصلاً وعرض بمدينة الإسكندرية في ٣ يوليو عام ١٩٣٥م بسينما الكوزموجراف الأمريكاني[١٢] والذى امتدح فيه التصوير السينمائي بشكل خاص وهو دليل قوي على ما اكتسبه أورفانيللي من حرفية وإتقان التصوير السينمائي؛ لمرجعيته الأولى في العمل التوثيقي للأفلام والشرائط القصيرة "لم نر في الفيلم ما يلفت النظر إلا التصوير، فقد كان متقنًا وهو أظهر شيء في الفيلم وقد قام به المسيو ألفيزي أورفانيللي" ـ مجلة مصر الحديثة المصورة في ٢٥ يونيو ١٩٣٠م[١٣]، وكذلك ما ذكرته مجلة العروسة في ٢ يوليو ١٩٣٠م "ولسنا ننسى التصوير فقد كان لا بأس به، وإن كان في بعض المواقع جيدًا جدًّا..."[١٤] وكذلك مجلة "البلاغ الأسبوعي" في ٩ يوليو ١٩٣٠م، "أما التصوير فهو في الحقيقة على جانب من الإتقان يُهَنَّأ عليه المسيو ألفيزي أورفانيللي، فقد كان الشيء الوحيد الذي يلفت النظر في الفيلم التوقيع عبد السلام النابلسي/ ممثل سينمائي"[١٥].

هذا الفيلم أُنتِج صامتًا، مثل سائر الشرائط في ذلك الوقت، لكنه أثناء تصوير هذا الشريط كانت هناك تجارب لإضافة الصوت قام بها سابو وهي تجربة مصرية قائمة بذاتها وهو ما استثمره ألفيزي عندما استخدم "سابو"؛ كي يكون هو مهندس الصوت في معامله بعد إضافة أجهزة ومعدات السينما الناطقة، حيث امكن تسجيل الصوت على اسطوانات تدار على الجرامفون مصاحبا للفيلم الصامت، وذلك قبل إضافة شريط الصوت للفيلم السينمائي الناطق فيما بعد. فقد تم

إضافة شريط صوت لهذا الفيلم بعد عرضه بعامين "كان أول فيلم يتم إضافة شريط صوت له فيما بعد عندما بدأت مصر في استخدام أجهزة ومعدات السينما الناطقة"(١٦) وبالتالي أصبح أستوديو ألفيزي أورفانيللي أول أستوديو يقدم خدماته متكاملة، بلاتوه، معمل، إظهار طبع، مونتاج، صوت، مع عام ١٩٣٢م في القطر المصري بشكل عام والإسكندرية بشكل خاص، وهو ما نلاحظه عبر الإنتاج الذي قُدِّم عام ١٩٣٢م بالإسكندرية والأعوام اللاحقة ليحقق ألفيزي أول نواة لعملية صناعية متكاملة فنية رغم بدائية الآلات قياسًا مع المستحدث حاليًّا، ولكن ألفيزي أورفانيللي لم يتوقف عند حد معين بل صارت الإنتاجات السينمائية جزءًا هامًّا من تطوير أستوديو ألفيزي الذي صار أحد أهم قلاع السينما المصرية في ذلك الوقت، إلى جانب محسن سابو، التحق نيفيو أورفانيللي كمهندس صوت ـ بعد أن درس ذلك بمدرسة فريدريكو بروما ـ كمساعد له، ثم كمهندس للأستوديو الخاص بالتسجيلات الصوتية، وهو أخوه.

تطور الآلات والمعدات السينمائية

لم يتساءل أحد منا كيف استطاع هذا السكندري أن يكون بين رواد صناعة السينما عَلَمًا من أعلامه؟ وهو الطفل الصغير الذي نزل سوق العمل لحاجة أسرته المادية، وكيف تفجرت لديه عبقرية التصوير الفوتوغرافي. . . ثم التصوير السينمائي وقدرته المالية على توفير أجزاء من العمل من أجل الحصول على أستوديو خاص، ثم تحويله إلى أستوديو سينمائي. لم يتساءل أحد منا كيف نجح هذا الشاب في أن يكون الساعد الأيمن لأمبرتو دوريس وأن يوظفه وديفيد كورنيل معه في أستوديو الحضرة، وأن يستخدم عناصر أخرى إيطالية ومصرية في التصوير والمعامل والطبع والإظهار والمونتاج وكتابة اللوحات بين الصور المتحركة! لم يسأل أحد نفسه ما هذه العبقرية التي صارت بوتقة انصهر من خلالها طريق واضح مرسوم حول كيفية إدارة صناعية أصبح ألفيزي مهمومًا بها على مستوى التجارة، وهذا حقه إلى جانب الحرفة وتلك هوايته التي برع فيها وكيف أصبح هذا الرجل مختلفًا عن أقرانه وأستاذه الذي علمه ميثاق الصناعة، بل وصار الأهم منه، والأكثر دعمًا وولاء للمهنة والحرفة؟ أسئلة كثيرة عند قراءة ملفات هذا الرجل غير الكاملة أمامنا، لكن الحقيقة أنه كان يتمتع بنظرة مستقبلية لهذه الصناعة، فليس التربح هو الهدف فقط، بل التجديد والتحديث هو من

مهامه الأولى إلى جانب الحرفة والتجارة، ويكفي هنا ـ وخلال ترتيب بعض الأوراق أو التعرض إلى المكاتبات الخاصة مع إخوان بهنا فيلم كان المركز الرئيسي ١ شارع كنيسة الموازنة بالإسكندرية، والمسئول عنه (ميشيل وجورج بهنا)، بينما فرع القاهرة ٣٦ شارع جوهر القائد، والمسئول عنه (إدوارد بهنا)؛ حيث ظهروا على ساحة إنتاج وتوزيع الفيلم المصري أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، وصاروا من أهم مصادر التمويل في سوق الفيلم المصري من خلال مدينة الإسكندرية ومكاتبهم الموجودة في العالم العربي وأوروبا وتلك قصة أخرى. سوف نجد أن ألفيزي أورفانيللي يقوم بشراء ماكينات تصوير بالموتور الكهربائي بدلاً من منافيلا اليد ومعدات سينمائية أخرى عن طريق الدفعات الموجودة لحسابه لدى بهنا فيلم، فهو يُوجِّه أمواله نحو استثمارها في دعم مشروع أستوديو المنشية (الوثائق الخاصة بتحويل جزء من مقابل أتعابه عن تصوير وإنتاج أحد الأفلام... نحو شراء بعض المعدات الخاصة بأستوديو المنشية وهي مخاطبات خاصة ببهنا فيلم وهي موجودة ضمن مجموعة أوراق الصديق بازيل بهنا).

لم يكتف بذلك، بل كان ألفيزي أورفانيللي "أول من شَجَّع الصانع "أوهان هاجوب" على تصنيع كاميرا سينمائية محلية واشتراها منه وصور بها عددًا من الأفلام الخاصة عند دخول الصوت إلى الأفلام المصرية"(١٧).

ليس هذا فحسب، فألفيزي أورفانيللي كانت لديه ملكة صناعة المعدات السينمائية شأنه شأن مجموعة من الرواد الكبار (أوهان، محمد بيومي)، فقد حكى مدير التصوير مصطفى إمام ـ الذي عمل مساعدًا لألفيزي سنوات وتدرب على يديه؛ حيث دَلَّل على أنه صانع ماهر لكثير من الأدوات السينمائية "إنه صنع اثنين (بلمب) للكاميرا الأمريكية ميتشل؛ حيث إن تطور أجهزة الصوت جعلها تسجل الصوت الضعيف للكاميرا فاستعان بـ (عبد الله بركات) مدير أستوديو ناصبيان وصنع (بلمب) وكذلك آخر لأستوديو جلال"(١٨).

ألفيزي أورفانيللي: النموذج التطبيقي لمدرسة الإسكندرية

إذن نحن أمام نموذج هام جدًّا لفنان سكندري وضع حدودًا لا نهائية لمستقبليات تلك الصناعة، وحاول تجاوز أقرانه في كل شيء بتأسيس أستوديو متكامل، وامتلك ناصية الحرفيات (التصوير، المعامل، إظهار، طبع، تحميض، مونتاج)، وأيضًا شارك

آخرين في كتابة موضوعات وإخراجها سينمائيًّا بالإضافة إلى الإنتاج وتقديم سينما مختلفة وجديدة في تلك الفترة؛ فالبدايات الأولى للأفلام الروائية الطويلة الصامتة بالإسكندرية، شارك فيها ليس بالأستوديو فقط، بل أيضًا بالتصوير السينمائي (قبلة في الصحراء، البحر بيضحك، الكوكايين، مصطفى أو الساحر الصغير، ٥٠٠١، أولاد مصر)، ثم ما تلى ذلك من أعمال ناطقة، وهي ستة أفلام من إخراجه خلال الفترة من عام ١٩٣٦م وحتى عام ١٩٣٩م للسينما المصرية بالإضافة إلى قيامه بإدارة التصوير

- أبو ظريفة ١٩٣٦م
- الأبيض والأسود ١٩٣٦م
- ليلة العمر ١٩٣٧م
- خدامتي ١٩٣٨م
- يوم المنى ١٩٣٨م
- ثمن السعادة ١٩٣٨م

بخلاف ما أخرجه للسينما اليونانية والفرق المسرحية الجوالة والتي كانت تقوم بالترفيه عن الجالية اليونانية في ذلك الوقت، وحتى بداية الخمسينيات عندما صور أيضًا فيلمين من إخراج بعض اليونانيين العاملين في مصر - سوف نتعرض إلى هذا الجزء بالتفصيل لاحقًا - لقد كانت لديه المقدرة على التعامل مع كل ما هو سينما فوق الأرض المصرية.

الأفلام اليونانية في سينما ألفيزي أورفانيللي

في عام ١٩٣٨م قام ألفيزي أورفانيللي بإنتاج وإخراج فيلم "خطوبة بمشاكل" لإحدى الفرق اليونانية التي كانت تقوم بالترفيه عن الجالية اليونانية بالإسكندرية والقاهرة (فرقة إيكونومو) وهو نص فيلم "خدامتي" الذي قدمه بالمصرية في العام نفسه، وفي عام ١٩٣٩م، أنتج وأخرج ألفيزي أورفانيللي للفرقة نفسها فيلمًا آخر كتبه بطل الفرقة اليوناني واسمه "أغنولا".

في عام ١٩٥٤م، تقدم ممثل يوناني إلى شركة ميلاس ونحاس بمشروع فيلم جديد - (وهو أحد أعضاء فرقة أليكو ساكيلاريو) التي كانت تقوم هي الأخرى بجولات ترفيهية للجالية اليونانية - يلعب بطولته، وهو الممثل الشهير، ويخرجه شاب يوناني/ قبرصي "ميشيل كاكوينس" الذي أصبح أحد معالم السينما اليونانية فيما بعد، وتم التصوير في أستوديو نحاس ١٩٥٤م، وكان ألفيزي أورفانيللي هو مدير التصوير لهذا الفيلم، بالإضافة إلى عناصر أخرى، المونتاج: ألبير نجيب، الموسيقى التصويرية: أندريا رايدر، المكياج: ميتشو (هبوب الرياح في أثينا)، ثم قام ألفيزي أورفانيللي في العام نفسه بتصوير فيلم آخر "رياح الغضب" - أنيموس توميسوس - من إخراج: نيقولا تسيفورس، ومونتاج: ألبير نجيب (دراسة اليونانيين في السينما المصرية، يني ميلاخرينوري - مكتبة الإسكندرية).

نجوم الكوميديا في سينما الثلاثينيات

قدم أورفانيللي نموذجًا هامًّا جدًّا في بداية حياته وارتبط به سينمائيًّا، يتمثل في فوزي الجزايرلي وإحسان الجزايرلي، اللذين تم توظيفهما من خلاله مع الاستعانة بفنانين آخرين، مثل حسن فايق وعلي الكسار وبشارة واكيم وفؤاد شفيق... إلخ، وكذلك من صُنَّاع ومؤسسي السينما المصرية (مدرسة الإسكندرية في الإخراج السينمائي) توجو مزراحي.

ليس هذا فحسب، بل وصل حدسه شخصية يمكن أن تقدم أفلامًا باسمها على غرار ما كان يقدم في الغرب لأفلام كيتون وشابلين ولوريل وهاردي، عندما لمعت فكرة تقديم نجم بدأت السينما السكندرية تضعه إلى جانب فوزي وإحسان الجزايرلي؛ حيث إقبال الجماهير وتعلقها به، ووجود شكل مميز لطريقة حركته وإلقائه على الشاشة وتمتعه بخفة دم هذا الزمان، هذا الممثل قدَّم ثلاثة أعمال قبل أن يقوم ألفيزي أورفانيللي بإنتاج فيلم له بصفة خاصة؛ حيث لعب بطولة الكوكايين، ٥٠٠١، المندوبان، فأصبح أحد ملامح الفترة هو "شالوم" فقدمه في "شالوم الترجمان" من إخراج توجو مزراحي، ثم قدم فيلمًا آخر من إخراج توجو مزراحي هو العز بهدلة. وأنتج وأخرج له توجو فيلم "شالوم الرياضي"؛ حيث أصبح نجمًا يشار إليه بالبنان، ولم يتساءل أحد مَن هو شالوم هذا.

ليون أنجل "شالوم"، هو هذا الفنان اليهودي المصري الذي اختار أن يكون اسمه في السينما المصرية، وأن يرتبط اسمه ببطولة فيلم الترجمان/ أو الرياضي من خلال ملكية خاصة؛ حيث إنه مبدع هذا الاسم وله رصيد لدى الجماهير ولا يمكن لأحد أن يستغل هذا الاسم في أعمال فنية أخرى، والترجمان والرياضي أول أفلام ترتبط بشخصية ممثل في تاريخ السينما المصرية، بل هو الوحيد البطل ضمن مجموعة ممثلي الإسكندرية ومدرستها والباقي كومبارس لنجوم القاهرة، هو البطل الوحيد وسط مجموعة من أصول إيطالية بصفة خاصة امتهنت الصناعة في بدايتها، فالعقد المبرم بين ألفيزي أورفانيللي وبين ليون أنجل ينص على ذلك بعدم استغلال الاسم إلا في أفلامه (صورة العقد لدى مجموعة أوراق الصديق بازيل بهنا) من خلال هذا نلاحظ أن ألفيزي أورفانيللي كما هو مكتوب من أصول إيطالية، بينما ليون أنجل جنسيته محلية أي مصرية وديانته اليهودية، ويسكن شارع بورسعيد منطقة كامب شيزار، لكنه نجم مَرَّ في سماء سينما الإسكندرية.



الممثل ليون أنجل السكندري أو شالوم

ألفيزي أورفانيللي، رحلة من الكفاح الطويلة منذ البدايات الأولى وحتى وفاته عام ١٩٦١م، مبدع كمصور سينمائي، وقف أمامه عشرات الممثلين، ابن بلد حتى النخاع، قدم فوزي وإحسان الجزايرلي مرورًا بكلٍّ من حسين صدقي، أنور وجدي، صباح، عقيلة راتب، زكي رستم، بشارة واكيم، فاتن حمامة، محمد فوزي، كمال الشناوي، هند رستم، فاطمة رشدي، سعاد حسني، محرم فؤاد، فريد شوقي، هدى سلطان، محمود المليجي، شكري سرحان، إسماعيل يس، شادية، يحيى شاهين، بهيجة حافظ، علوية جميل، عمر الشريف، والقائمة طويلة، وهي دالة على حجم عمله كمدير تصوير نشيط في أفلام عديدة مختلفة ومتباينة.

أيضًا عمل مع مدارس مختلفة في الإخراج السينمائي ـ ما يقرب من سبعين فيلمًا ـ قدم ما هو تقليدي، وحاول التجديد وتقديم ما هو مختلف في إطار السينما التجارية التي أحببناها، بداية من العمل مع شكري ماضي مرورًا بتوجو مزراحي، أحمد جلال، حسين فوزي، حسن الإمام، عباس كامل، بركات، يوسف شاهين، نيازي مصطفى، إبراهيم عمارة، حسن الصيفي، حسام الدين مصطفى، السيد بدير، ريمون نصور وآخرين.

هذه المدارس المختلفة والمتعددة سمحت لمدير التصوير الكبير "ألفيزي أورفانيللي" أن يبدع ويكون رائدًا من رواد التصوير السينمائي في مصر، وأن يقدم نموذجًا رائعًا لمدرسة الإسكندرية في التصوير، سواء كانت قدراته وإبداعاته في التصوير الداخلي أو براعته في استخدام التصوير الخارجي. تظل أعماله خير شاهد على قدرته وقدرات هذه المدرسة دون أية مجاملة، بل هو أحد أهم مديري التصوير ـ ربما يكون أفضلهم ـ حيث قدم الشارع ومكوناته أو المكان وملحقاته وعبر عنه بصريًّا وتعامل معه سينمائيًّا بحرفية عالية دون مبالغة ولخدمة سياق النص السينمائي بالدرجة الأولى؛ لأن عين المخرج دائمًا هي عين مدير تصويره إذا أفلح في التعبير عن موضوعات على درجة بالغة الأهمية.

في العشرين عامًا الأولى من حياته كمدير تصوير قدم ثمانية وعشرين فيلمًا، وفي الفترة من عام ١٩٥١م حتى ١٩٦١م قدم حوالي اثنين وأربعين فيلمًا، وهو رقم بكل المقاييس غير طبيعي، وهي عبقرية لا شك في ذلك؛ إذ وجدنا أن هناك أعمالاً سينمائية لو حاولنا إعادة تنفيذها مرة ثانية، فإن التصوير الخارجي لها سيستغرق أسابيع كثيرة مثال ذلك ابن النيل، باب الحديد، رصيف نمرة ٥، حسن ونعيمة، ولكن العبقرية هنا في اختلاف تفاصيل كل بيئة عن الأخرى والجو العام، وما يتبع ذلك من وجود مهارة وحرفية في التجهيز لتلك الأعمال معًا، وهو ما سوف نحاول أن نستعرضه ببعض النماذج الفيلمية التي قدمها ألفيزي أورفانيللي لمدرسة التصوير السينمائي ـ مدرسة الإسكندرية ـ والقائمة طويلة للأفلام التي قام بتصويرها، وهى قائمة تعتمد على الكم والكيف في الوقت ذاته، ويمكن اختيار مجموعة من الأفلام بشكل عشوائي؛ كي ندلل على هذا الصانع ورؤيته للأجواء المصاحبة لطبيعة أي عمل مما يقدم.

في عام ١٩٥١م، يقدم "يوسف شاهين" فيلم "ابن النيل" صورة ريف مصر الجواني أو حضر القاهرة الغريب، ونموذج أساسي ورئيسي ومحوري، وشخصية "حمدان" الشاب الريفي المتمرد، الرافض لواقع حياته الاجتماعية

شكري سرحان وسميحه توفيق في فيلم يوسف شاهين "أبن النيل" عام ١٩٥١م

وارتباطه بالأرض وطموحاته التي تتجاوز حدود هذه المنطقة، وسعيه إلى الوصول لحياة أرحب، وهذا القلق الذي ينتابه والمشاعر الدفينة التي تشمله كلما مَرَّ قطار الصعيد ذهابًا إلى عالم المجهول الذي يبتغيه ويثير فيه حجم التمرد والبحث عن حياة أخرى - تيمة تكررت داخل أعمال شاهين فيما بعد... الصبي في العصفور، وشخصية إبراهيم في عودة الابن الضال، أو هذا الصعلوك في اليوم السادس؛ حيث الولوج إلى محاولة معرفة الآخر عن قريب خيرًا أو شرًّا.

في تلك الأجواء يغرق صعيد مصر في آخر فيضان تسجله عدسة سينمائية، ويربط هذا الحدث بين طبيعة اغتراب الشخصية الرئيسية، وبين الإحساس الكامل بطبيعة المكان ومفرداته البصرية المختلفة وتراكيب ومشاعر البشر التي تعيش فوق أو حول هذا المكان وعلاقات الحب والود والمشاعر المتبادلة كرهًا أو حبًّا، اقترابًا أو بعدًا تلعب كاميرا ألفيزي أورفانيللي حول شكل الحياة وطبيعتهما، الريف بعناصره ومكوناته، الأرض، الطرق، المدقات، العشش الموجودة في نهاية مكان الكادر، الجداول، الأفراد وحركتها داخل تكوينات المكان وطبيعته عبر إضاءة النور والظلال وصراعها بين الجوانب البشرية وعلاقتها بغضب السماء وفيض النهر، غرق الأرض وإنقاذ الذات أو ضياع الطين، الأغنية الريفية ومكوناتها والتقطيع بين الوجوه المختلفة وفقرها الشديد، بين التركيز على الفيضان بصور عامة أو المسحورة/ الساحرة، القاهرة من خلال عين "حمدان" هذا الريفي البكر، ليست عين سائح، بل هي عين مبهورة مدققة بطرقاتها وسياراتها الفارهة والعوامات المنتشرة على النيل، وملاهي الناصية وأجواء شوارع الخمسينيات الموظفة في أفضل حالاتها، وتحمل سمات المدينة أي مدينة سمينة، جائعة، نهمة لابتلاع كل ما هو قادم وهو لا يعرف قواعد اللعبة. . . كأنها شوارع نيويورك، وأفلام العصابات في خمسينيات القرن الماضي -آل كابوني مثلاً، لقطات توحي بذلك، العوامة واستخدامها والممر الخاص بها، مناخ يسمح بتقديم شكل الحياة على هذا الجانب وعلاقته بالحركة والابتزاز والنصب طولاً وعرضًا، والمقارنة بين أجواء ريف صعيد وحضر مصر، بين خيرها وشرها، هذا الإحساس وتلك المشاعر أكدها ألفيزي عبر عدسته برهافة ومشاعر جياشة. لنخلص إلى التجرية الكبرى في هذا العالم الوحشي الذى ينجو منه حمدان بعد العودة إلى قريته ليجد الحياة تدب في أوصال أسرته بطفله المولود رغم غرق الأرض، واستخداماته لإضاءة الشخصيات وتفردها عبر طبيعية تواجدها في الخطة المكانية للريف أو الحضر.

في عام ١٩٦٥م، قدم ألفيزي مع نيازي مصطفى فيلم رصيف نمرة ٥، الفيلم تدور معظم أحداثه في هذه البيئة الساحلية - الإسكندرية - والصراع بين المعلم، وإظهاره البراءة والطيبة والورع فهو مقاول شحن، وبين صول السواحل ابن البلد الشهم الأمين المؤمن ببلده "الصول خميس" وعملية تهريب مادة الكوكاكيين داخل الميناء، والقصة يعرفها الكثيرون بعد أن فُصِل هذا الصول من الخدمة ومواجهته لمن حاول التخلص منه وقتل زوجته بدلاً منه، وخطف ولده، في



هذه الأجواء يقدم ألفيزي أورفانيللي صورة أخرى مغايرة لطبيعة المكان وتوافقه مع أركان الشخصيات، من استخدامه لرصيف الفحم داخل الميناء أو المقهى الزجاجي أو إسكان السواحل والطرق الداخلية والخارجية واستخدام منطقة الدخيلة والمكس والقباري والشوارع المحيطة، إذن التأكيد على المكان وعناصره هي السمة التي تعطي مصداقية حركة أفراد الفيلم ـ رغم تجاريته ـ وخاصة استخدام إسكان السواحل الذي يعد أحد أهم ملامح عنصر المكان (الإسكندرية) واستخدامه، خاصة الثلاث سريات الموجودة به، والأسطح المختلفة، وطبيعة المكان، والساحة التي أقيم بها العزاء وعشش الحمام، وتوظيف ذلك لخلق الحالة النفسية والتأكيد عليها والتأكيد على نسيج هذا الجزء من شخصية أبطال العمل، مع العودة إلى الميناء الذي يقع جنوب تلك المساكن، والمطاردة والاقتتال على صخور بحرية أو فوق أبراج الميناء في أرصفة الشحن، المكان يلعب دورًا هامًّا هنا، لكن التوظيف من خلال أورفانيللي ونيازي يشهد على حجم استخدام خصوصية هذا المكان في تفعيل الرؤية والأحداث وجذب المشاهد حتى ولو استخدم في لحظات شاشة العرض الخلفية أثناء المطاردة.

أيضًا في النموذج الثالث الذي قدمه عام ١٩٥٨م، باب الحديد، الذي يعد أهم صورة مرئية للقاهرة أو بوابة القاهرة في ذلك الزمن؛ حيث رصد أجواء الحضر من خلال الأرصفة والمخازن والساحات والطرق الجانبية وساحة المحطة، وجموع كبيرة من الهامشيين يتحركون بشكل متشعب وعشوائي، بين القادمين والراحلين، يركز على أربع شخصيات: "قناوي" بائع الصحف، المعقد جنسيًّا بسبب عاهة تعجزه عن تحقيق أهدافه وأحلامه ورغباته المكبوتة في الارتباط ببائعة الكازوزة "هنومة" التي تتفجر حياة وأنوثة وحيوية وخفة دم ورشاقة، و"أبو سريع" رئيس الحمالين على رصيف المحطة الذي ارتبط بهذه الفتاة، والشخصية الأخيرة "عم مدبولي"، الرجل الطيب الراعي لقناوي، والصراع ينشأ لرفض هنومة الارتباط بقناوي بعد اعترافها بحبها لهذا الحمال؛ حيث تزداد حاجته وجنونه ورغباته الهوجاء في امتلاك هنومة أو التخلص منها بذبحها، "استخدام عنصر المكان هو الشغل الشاغل لكلٍّ من شاهين وأورفانيللي على أرصفة المحطة وداخل عربات القطار وخارجه، ومخزن الخشب، والانتظار، والعشة البسيطة، وحركة القطار ليلاً ونهارًا، والاستراحات تحت أقدام رمسيس في الميدان، والتنقل بين العربات الساكنة المختلفة، والحركة وسط الجماهير وتنوع المشاهد واختلاف المشاعر النفسية والسلوكية والانفعالات لأبطاله، وتوظيف ذلك كله لنقل مجموعة الأحاسيس بصورة قياسية للمتفرج والمتابع،

يوسف شاهين وهند رستم في فيلم يوسف شاهين "باب الحديد" عام ١٩٥٨م

لتصاعد التوتر النفسي لدى مجموعة العمل والحفاظ على روح المكان ودفء أركانه في التعامل اليومي للمجموعة"، نجد أن هناك علاقة حميمة بين الشخصية وروح المكان، مع التأكيد على الحالة الانفعالية لحياة هؤلاء الهامشيين وتوثيقها عبر شكل سينمائي فني، لم نجد له مثيلاً من قبل في السينما المصرية عبر تاريخها الطويل وهو ناتج عن تطويع العناصر المختلفة الخارجية لطبيعة الشخصيات التي تلعب أحداث النص الدرامي.


سعاد حسني ومحرم فؤاد في فيلم بركات "حسن ونعيمة" عام ١٩٥٩م

يقوم ألفيزي أورفانيللي عام ١٩٥٩م، بتقديم شكل وإيقاع حياة أخرى مختلفة في مكوناتها وطرق التناول عن أعمال كثيرة سبق أن قدمها، وإن كانت تحمل ملامح وروح أجواء مصرية أخرى حميمة، يرصد بعين الكاميرا صورة أخرى بعيدة عن الحضر عبر أجواء فيلم "حسن ونعيمة" الأجواء الريفية، الأسطورة الشعبية، الفلكلورية التي قدمتها السينما المصرية كإحدى الأقاصيص الرومانسية لحكاية حب الفتاة نعيمة للمغنواتي حسن، عندما يتحول اللقاء إلى إعجاب، ويصير في النهاية قصة حب مأساوية في صعيد مصر في الوقت الذي يحدث الصدام مع عطوة الذي يسعى إلى ضَمِّ نعيمة إليه بكل الطرق حتى لو كان هذا على حساب موت حسن. . . إلخ من القصة المعروفة والتي ينتهي فيها الصراع بعودة حسن وزواجه من نعيمة.

ما نسعى إليه هنا هو كيفية اختيار عناصر المكان لتقديم وجبة الحكاية الفنية الرومانسية الغنائية، وسط الزراعات والدروب والأراضي والدور والعزب البعيدة، وروح تأثير المكان على طبيعة الشخصيات حتى لو كان الهدف تقديم صورة جميلة أو مختلفة أو مغايرة، واستخدامه اللقطات الكبيرة للوجوه للتأكيد على حالة الوجد والروح الحلوة والعذوبة في استقبال الغناء وشفافية الكلمات ووصول نعيمة إلى المتلقي "الحلوة داير شباكها شجرة فاكهة" هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى توظيف إمكانيات الصورة في نقل أجواء مصرية خالصة وبيئة تعصرها الصراعات حول كيفية حب هذا المُغَنِّي لفتاة من الناحية أو البر الآخر، وشكل الحياة والنخوة، وتوظيف القطيع ومحاولة استخدامه والسيطرة على انفعالاته التي

تدور معظمها في نهاية الأحداث وفى وضح النهار، لكن المهم أيضًا من خلال صنعة ومهارة تقنية عالية لا نشعر بها لكنها تلعب دورًا هامًّا في التأكيد على الموضوع.

تلك نماذج الأفلام التي قدمها مدير التصوير العبقري ألفيزي أورفانيللي أكدت على مهارته ودقة الصنعة التي اكتسبها خلال رحلته الرائعة وأيضًا هذا الوله بفن التصوير الذي ارتبط به ثابتًا ومتحركًا مع الوعي الكبير باستخدام اللقطات بتنويعاتها المختلفة للتعبير عن الموقف، أما عن التصوير الخارجي في هذه الأفلام وأفلامه الأخرى فهي التي ميزت ألفيزي وكتيبة العاملين في مهنة التصوير السينمائي من مدرسة الإسكندرية؛ حيث نجد دقة اللقطة عبر الإضاءة الطبيعية والسيطرة على اللوكيشن بعين وبصيرة الخبير بما يفعل، أما الذي يلفت النظر وبشدة فهو الارتباط الشديد بموضوعات الأفلام التي شارك في صنعها؛ حيث نجد أن ألفيزي ليس بعيدًا عن تلك الأماكن التي صورت بها هذه الأفلام من دروب وعمارة وشخصيات، فهو ابن البلد الذي وُلِد بها ولم يكن غريبًا عنها رغم أصوله الإيطالية والتأكيد على مقولة أن البلد الذي ينتمي إليه أي أحد هو من وُلِد وعاش فيه.

ألفيزي أورفانيللي: التلميذ النجيب

لم يكن هدفنا من تلك النماذج التطبيقية سوى التأكيد على أن ألفيزي أورفانيللي يحمل في ثناياه جينات مصرية حقيقية، فهو من أصول إيطالية، لكنه تربى وعاش شبابه وحياته في هذا الوطن "مصر" وصار منذ طفولته عاشقًا لهذه المدينة "الإسكندرية" قدم لها ولصناعة السينما المصرية الكثير كما سبق وأشرنا، لكنه صار أحد أهم رواد التصوير السينمائي في مصر، بل ومؤسس مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي الذي يعتمد بشكل أساسي ورئيسي على التصوير في الأماكن المفتوحة منذ البدايات التي قدمها مع "توجو مزراحي" في "المندوبان" عام ١٩٣٤م؛ حيث ترصد الكاميرا لأول مرة الشوارع والميادين في هذه المدينة في حب ومثابرة، كلل ذلك بالعرق والجهد ليكون قلعة صناعية هامة وليدة بمدينة الإسكندرية قبل أن تكون هناك القلعة الأولى التي كونها طلعت حرب من خلال أستوديو مصر بإمكانيات الرأسمالية المصرية الوطنية، وهو لا يقل عن طلعت حرب حبًّا للسينما، فكان منتجًا ومخرجًا ومديرًا للتصوير في قائمة

طويلة من الصعب أو الصعوبة إنكار جهده فيها ، لكنها شاهدة على إمكانياته وقدراته وصياغته البصرية وتأكيدًا على كونه أحد ملامح أبناء البلد الذين صاغوا وجدان أجيال وأجيال سينمائية .

يقول مدير التصوير حسن داهش: "إن أهم شخصية في أستوديو مصر بعد مدير الأستوديو ، كانت مدير التصوير ، يدخل ويصور؛ لأن كلامه أوامر تُسمع وتُنفَّذ فورًا بدون مناقشة ، وله هيبة كبيرة داخل الأستوديو"(١٩) .

يقول محمود نصر: "كان وحيد فريد ، وعبد العزيز فهمي ، وعبد الله ياقوت وأنا ، نعمل كمساعدين لبعض المصورين الأجانب ، كان الأجنبي يحصل على أجر ١٠٠٠ جنيه في الفيلم ، ونحن كمساعدين نحصل على ١٠٠ جنيه"(٢٠) .

الخلاصة: إن مدير التصوير في الحياة الأولى للسينما المصرية كان يعد صاحب العمل الخلاَّق ، ويتقاضى أعلى الأجور ، وله من المكانة والاحترام ما تضعه في مرتبة متميزة لدى أرباب العمل ، ورأس المال يعطيه حقه كاملاً لما له من إلمام كامل بحرفية التصوير ، وطبع وتحميض وإظهار وتكوين في إطار العملية السينمائية . ولم يكن "ألفيزي أورفانيللي" فقط هو نموذج من نماذج مديري التصوير ، بل حتى النهاية أحد أهم المحافظين على صورة مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي .

قائمة أعمال ألفيزي أورفانيللي (كمدير تصوير)

سوف نلاحظ في هذه القائمة محاولتنا الخالصة في إعادة ضبط هذه القائمة من واقع عمل ألفيزي أورفانيللي منذ البدايات الأولى ، وهذه القائمة تم تعديلها بإضافة مجموعة من الأفلام لم تذكر في قوائم سابقة لدى أساتذة وزملاء سبقونا بجهدهم في محاولة التوثيق ، ونحن من جانبنا راعينا أن يكون المرجعية ليست هذه القوائم ، بل أيضا قوائم أخرى وجدناها لدى بعض الأصدقاء خاصة "شركة إخوان بهنا فيلم" التي قامت بإنتاج وتمويل وتوزيع مجموعة كبيرة من الأفلام منذ بداية الثلاثينيات من القرن الماضي . . . لذا وجب الإشارة إلى:

أفلامه الروائية القصيرة:

- مدام لوريتا — إخراج: ليوناردو لاريتشي
- الخاتم المسحور — إخراج: ليوناردو لاريتشي

أفلامه الروائية الطويلة:

الفيلم		السنة
– قبلة في الصحراء	بالاشتراك مع إلسندسكي	١٩٢٧م
– البحر بيضحك		١٩٢٨م
– الكوكاكيين		١٩٣٠م
– تحت ضوء القمر		١٩٣٠م
– الساحر الصغير	بالاشتراك مع محمد بيومي	١٩٣١م
– ١٠٠٥		١٩٣٢م
– أولاد مصر		١٩٣٣م
– المندوبان	بالاشتراك مع عبد الحليم نصر	١٩٣٤م
– شالوم الترجمان		١٩٣٥م
– عنتر أفندي		١٩٣٥م
– المعلم بحبح		١٩٣٥م
– أبو ظريفة		١٩٣٦م
– الأبيض والأسود		١٩٣٦م
– اليد السوداء		١٩٣٦م
– ليلة في العمر		١٩٣٧م

– خدامتي		١٩٣٨م
– يوم المنى		١٩٣٨م
– بحبح باشا		١٩٣٨م
– خطوبة بمشاكل	بالاشتراك مع برونو سالفي (يوناني)	١٩٣٨م
– ثمن سعادة		١٩٣٩م
– أغنولا	(يوناني)	١٩٣٩م
– أصحاب العقول		١٩٤٠م
– الصبر طيب		١٩٤٥م
– أميرة الأحلام		١٩٤٥م
– أول الشهر		١٩٤٥م
– الخط السعيد		١٩٤٥م
– أنا وابن عمي		١٩٤٦م
– أم السعد		١٩٤٦م
– سلوى		١٩٤٦م
– عروس للإيجار	مع برونو سالفي/ مصطفى حسن	١٩٤٦م
– الملاك الأبيض		١٩٤٦م
– زهرة		١٩٤٧م
– المتشردة		١٩٤٧م
– ملائكة في جهنم		١٩٤٧م
– القاتل		١٩٤٨م

– نحو المجد		١٩٤٨م
– على قد لحافك		١٩٤٩م
– حماتك تحبك		١٩٥٠م
– أنا بنت ناس		١٩٥١م
– ابن النيل		١٩٥١م
– أسرار الناس		١٩٥١م
– غضب الوالدين		١٩٥٢م
– نساء بلا رجال		١٩٥٣م
– مكتوب على الجبين		١٩٥٣م
– دستة مناديل		١٩٥٤م
– دايمًا معاك	مع برونو سالفي	١٩٥٤م
– شيطان الصحراء		١٩٥٤م
– هبوب الرياح في أثينا	(يوناني)	١٩٥٤م
– رياح الغضب	(يوناني)	١٩٥٤م
– بنات الليل		١٩٥٥م
– الجسد		١٩٥٥م
– مَن القاتل؟		١٩٥٦م
– صحيفة سوابق		١٩٥٦م
– رصيف نمرة ٥		١٩٥٦م
– كفاية يا عين		١٩٥٦م

- ربيع الحب		١٩٥٦م
- لواحظ		١٩٥٧م
- الحب العظيم	(مع محمود نصر)	١٩٥٧م
- إسماعيل يس في جنينة الحيوان		١٩٥٧م
- إغراء		١٩٥٧م
- باب الحديد		١٩٥٨م
- سواق نص الليل		١٩٥٨م
- حب من نار		١٩٥٨م
- غلطة حبيبي		١٩٥٨م
- سلطان		١٩٥٨م
- رحمة من السماء		١٩٥٨م
- إسماعيل يس للبيع		١٩٥٨م
- موعد مع المجهول		١٩٥٩م
- حسن ونعيمة		١٩٥٩م
- نور الليل		١٩٥٩م
- المليونير الفقير		١٩٥٩م
- قاطع طريق		١٩٥٩م
- حسن وماريكا		١٩٥٩م
- احترس من الحب		١٩٥٩م
- إني أتهم		١٩٦٠م

- الحزين ١٩٦٠م
- نداء العشاق ١٩٦٠م
- غرام الصحراء (مع بلاستيدوس) ١٩٦٠م
- آخر الحبايب ١٩٦١م
- فطومة ١٩٦١م
- النصاب ١٩٦١م
- رجل في حياتي ١٩٦١م

المراجع

١ . سعيد شيمي – اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية – المجلس الأعلى للثقافة .

٢ . المصدر السابق .

٣ . حديث للمصور محمود نصر في كتاب تاريخ التصوير السينمائي مصر – ١٨٩٧م/١٩٩٦م – سعيد شيمي – ملفات السينما (٧) .

٤ . أحمد الحضري – تاريخ السينما في مصر – الجزء الأول – ١٨٩٦/١٩٣٠م نادي سينما القاهرة .

٥ . المصدر السابق .

٦ . المصدر السابق .

٧ . إبراهيم الدسوقي/ سامي حلمي – تاريخ السينما الصامتة الوثائقية ١٨٩٧/١٩٣٠م – المجلس الأعلى للثقافة .

٨ . سعيد شيمي – اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية – المجلس الأعلى للثقافة .

٩ . سعيد شيمي – تاريخ التصوير السينمائي ١٩٨٧/١٩٩٦م – ملفات السينما (٧) – المجلس الأعلى للثقافة .

١٠ . أحمد الحضري – تاريخ السينما في مصر – الجزء الأول – ١٨٩٦/١٩٣٠م نادي سينما القاهرة .

١١ . المصدر السابق .

١٢ . المصدر السابق .

١٣ . المصدر السابق .

١٤ . المصدر السابق .

١٥ . المصدر السابق .

١٦ . المصدر السابق .

١٧ . سعيد شيمي – تاريخ التصوير السينمائي ١٩٨٧/١٩٩٦م – ملفات السينما (٧) – المركز القومي للسينما .

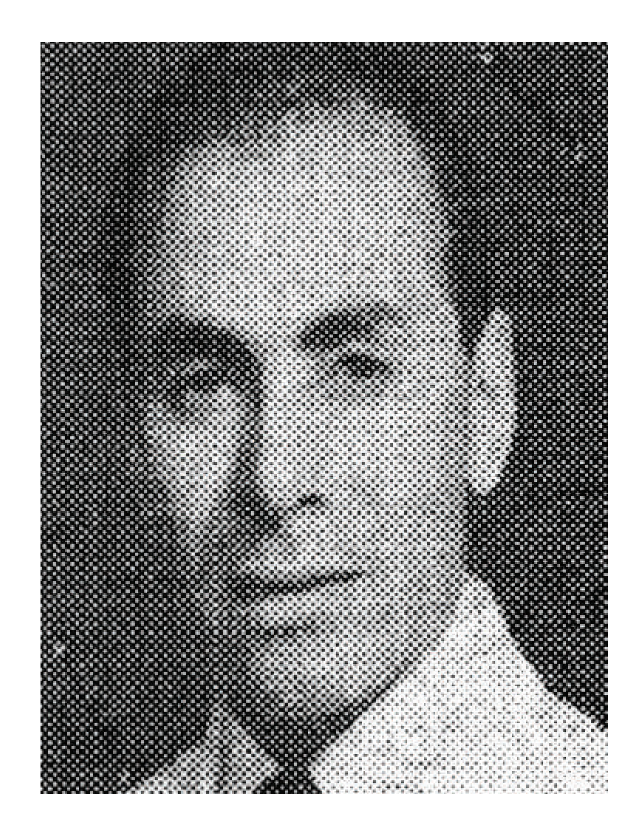
١٨. المصدر السابق.

١٩. المصدر السابق.

٢٠. سامي حلمي – حديث مع محمود نصر – كتالوج مهرجان الإسكندرية السينمائي الحادي عشر ١٩٩٥م.

الفصل الثالث

عبد الحليـــم نصـــــر



تلميذ الخواجة

يقول المخرج الروسي "ميخائيل روم" في حديث له عن وظيفة المخرج السينمائي ـ ونعتقد أنه يمكن أيضًا تطبيق ذلك على مدير التصوير السينمائي ـ ". . . لا تحدد وظيفة المخرج السينمائي بتنفيذ بعض الأفلام التي تعجب المتفرج، فإن عليه أن يتعلم طوال الوقت، وعليه أن يسير قدمًا إلى الأمام، عليه أن يخطو جنبًا إلى جنب مع فن السينما النامي باستمرار، إن المخرج السينمائي الذي يتوقف عن التطور مهما كان مستواه جيدًا، فإنه سيلغي نفسه بسرعة. . ."[١].

وفى موضوع آخر حول الصفات التي يجب أن يتمتع بها المخرج السينمائي ـ وهي أيضًا تنطبق على مدير التصوير السينمائي ـ يقول المخرج الروسي "ميخائيل روم": ". . . صحة حديدية، أعصاب فولاذية، تفاؤل دائم، قدرة على التعامل مع مختلف أنواع الناس بدءًا من المشاركة في المشهد الجماهيري وانتهاءً بمدير الأستوديو، إدارة صبورة، وأخيرًا الموهبة إذا كان هذا ممكنًا. . ."[٢].

يقول عبد الحليم نصر[٣]: "علمني أبي التصوير صغيرًا، وكان يحبني؛ لأنني كنت سريع الالتقاط منه، سريع الفهم لما يقول. . .".

كانت الإسكندرية هي المحطة الرئيسية التي توقف عندها في بداية حياته العملية أحد رواد عالمنا في التصوير السينمائي، كانت الإسكندرية ذات المذاق المختلف التي تعطي للموهوب والمبدع في ذات الوقت فرصة التواجد تحت سمائها؛ حيث يعيش فيها الجميع من جاليات مختلفة، وملل ومذاهب وأعراق، لم يكن أحد يسأل من أنت؟ بل الكل في إطار هذه المدينة يحاول أن يضع قدمه وأن يتبوأ مكانه، وكانت الإسكندرية أيضا أهلاً للمعلم الأكبر في مدرسة كانت السينما إحدى روافدها الجديدة، وصارت الحياة الإفرنجية جانبًا هامًّا في هذه المدينة لتواجد الآخر.

وصل عبد الحليم نصر إلى مدينة الإسكندرية شابًّا صغيرًا، بعض الروايات تحدثنا إنه من مواليد مدينة كفر الزيات عام ١٩١٣م[٤]، وأخرى تقول إنه من مواليد محرم بك في الإسكندرية[٥]، في الحالتين وجد عبد الحليم نفسه في هذه المدينة ذات صباح، يحاول أن يحقق به أحلامه فهو الذي خرج من جو مفعم بروائح الكيماويات في المعمل الفوتوغرافي والغرفة المظلمة واللمبة الحمراء وتحميض وطبع الصور وتلك الكاميرا العتيقة الكبيرة، ولمبات الإضاءة، وذلك أثناء تواجده في فترة المساء في محل والده».

هذه الهواية التي تحولت إلى حرفة لدى الفتى الشاب عبد الحليم نصر، جعلته يترك والده في محله المحدود، إلى عالم أرحب، أوسع، في هذه المدينة التي تعج بكل لون وملة، وفرصة عمل أوفر وخبرات أكبر... وتطلع إلى مستقبل ربما يعطيه في النهاية محلاً مختارًا؛ كي يكون أحد مصوري الفوتوغرافيا الأشهر في المدينة جنبًا إلى جنب هذا الأرمني أو ذاك الإيطالي أو اليوناني، ولم لا؟ لكن من الواضح أن هناك عبقرية لدى هذا الشاب وهي سرعة الالتقاط وقدرته على التطور، وإرادته الصبورة، والتعلم طوال الوقت، ثم هذه الموهبة التي لا شك فيها، وهي كامنة طوال مشوار حياته؛ فمن هو عبد الحليم نصر؟

الإسكندرية... محلات للفوتوغرافيا

عشرات محلات الفوتوغرافيا بمدينة الإسكندرية شهيرة وعديدة منها المعروف، وأخرى غير المعروف كيف اتجهت بوصلة عبد الحليم نصر إلى محل ألفيزي أورفانيللي؟، وأية جاذبية وجدها أورفانيللي في شخصية هذا الفتى الشاب عبد الحليم نصر؟ أسئلة كثيرة، كيف تعرف الاثنان على بعضهما؟ ولماذا لم يتجه عبد الحليم نصر إلى محلات أخرى مثل «لاساف»، «ريزر»، «جاكوب»، «ابكار»، «ألبان»، «بيشاردو»، «ثيو»، «لازاري»، «كامبراس»، «نيبان» أو حتى الأشهر «أمبرتو دوريس»؟

«عبد الحليم نصر»، كان عمره حوالي ١٧ عامًا، وكان عمر ألفيزي أورفانيللي حوالي ٢٧ عامًا، واللقاء تم عام ١٩٢٩م، بينما كان الأستوديو الذي يحتله أورفانيللي في ذلك الوقت يضم بين جوانبه جزءين، جزء خاص بالفوتوغرافيا، والثاني أستوديو وبلاتوه سينما. إن دخول «عبد الحليم نصر» هذا العالم الغريب والمختلف عن بداياته الأولى أعطى انطباعًا مختلفًا له، فهو لم يجد محلاً يعتمد على الفوتوغرافيا التي يعرفها ويعرف مبادئها، وعمل فيها من قبل داخل معامل (للإظهار والطبع والتحميض) لكن جذبه العالم الآخر، عالم الصور المتحركة، هذا العالم الغريب الفريد من نوعه، وجد نفسه في حالة انجذاب، ليست حالة القروي الساذج الذي تبهره أضواء المدينة، لكنها حالة فاصلة في حياته، ونعتقد أن الفترة من عام ١٩٢٩م إلى عام ١٩٣٣م، هي المرحلة الفاصلة في تحول «عبد الحليم نصر» من مصور فوتوغرافي إلى

مصور سينمائي، فقد امتثل تمامًا لمعلمه «ألفيزي أورفانيللي» في كل شيء وأي شيء تقريبًا، لم يرفض العمل والتعلم، فكان كمن طبع قطعة من الشفاف تَشف أيَّ فعل وتُعِدُّه لمستقبل قادم، أن يكون عامل ماشينست لا مانع، أن يجد نفسه في مواقع مختلفة خلف معلمه يسجل الحياة اليومية في شرائط إخبارية - لا بأس - أن توكل إليه الأعمال الجديدة فيقوم بها مع هذا الرجل ذائع الصيت كما كان يقال.

العمل لدى ألفيزي أورفانيللي

يقول عبد الحليم نصر[٦]: «يعتبر الالتحاق بعمل عنده - ألفيزي أورفانيللي - مجدًا»، هكذا تبدأ المقولة الأولى لتلميذ الخواجة، إذ العمل كان من السمات الهامة لدى «أورفانيللي» في ذلك الوقت، ليس فقط لأنه كان يسجل معه الأخبار المصورة، لكن لأن هذا الأستوديو شاهد تسجيل أفلام روائية طويلة لم يكن «عبد الحليم نصر» قد شاهدها من قبل، فكان «لاما» قد قدم «قبلة في الصحراء» ثم ها هو فيلم آخر تدور حكاياته بين جنبات أستوديو ألفيزي «البحر بيضحك» ثم تواجد عملين هامين في الطريق «تحت ضوء القمر» و»الكوكايين» من أعمال أخرى بعد أن وجد «ألفيزي» سمة هامة في شخصية تلميذه، هي سرعة الالتقاط، بالإضافة إلى الإتقان والمواظبة على العمل وهذا الدأب البادي في جدية التعامل مع واقع جديد لم يألفه من قبل، وحاول من خلال عمله لدى الخواجة ابن البلد السكندري الميلاد والحياة، وصاحب الأصول الإيطالية والشكل الأجنبي أو الخواجاتي. في المعمل كان ألفيزي يسجل من خلال كاميراته السينمائية لوحات خاصة بالسينما الصامتة في ذلك الوقت، كي تظهر بين فواصل الصور المتحركة، وكانت الإجادة والإتقان هي أيضًا إحدى سمات «ألفيزي» إلى جانب السرعة، وهو ما وجده ألفيزي لدى تلميذه فأتاح له الفرصة كي يكون ساعده الأيمن في بعض المهمات التي زادت أعباؤها على ألفيزي؛ حيث كان صاحب أستوديو، ومصورًا، وفنيًّا، ومنتجًا في ذات الوقت. يقول عبد الحليم نصر[٧]: «كان (أورفانيللي) يعد الكتابات التي تظهر على الشاشة، مثل (استراحة)، (ليلتكم سعيدة)، (البرنامج القادم)، (في نفس البرنامج)، ولقد استطعت أن أتقن تصوير هذه اللافتات، وكنت أول مصري يقوم بها - على بساطتها - وأول ناقل لها عن (أورفانيللي)».

إذن كان هذا جانبًا من جوانب العمل داخل أستوديو «ألفيزي»، وخاصة في التصوير السينمائي الذي لم يتوقف عند هذا الحد، بل أيضًا كانت هناك طباعة الترجمة باللغة الفرنسية على الأفلام الأمريكية التي كانت تعرض في دور العرض، ورغم المشقة الهائلة بالنسبة لعبد الحليم نصر وطبيعة العمل الجديد، فإن المثابرة والعمل دون كلل كانت إحدى محاور اكتسابه الخبرة العملية.

الساعد الأيمن:

يقول عبد الحليم نصر[٨]: «بما أنني ساعده الأيمن، فقد كنت أقوم بالقسط الأكبر من العمل، وكنت أجد في هذا العمل مشقة هائلة، فقد كان الكلام يصل إلينا على أوراق، فنقطع الجمل لنصورها على فيلم، ثم يحدث أن ترتبك جملة فلا تظهر على المشهد المضبوط لها، فنعيد الكرة، وكنت أقضي النهار في هذا العمل، وأسلخ من الليل شطرًا كبيرًا وأنا في الغرفة السوداء، وبين هذه الآلة وتلك من آلات التصوير».

لم تتوقف حدود المهام العملية عند هذا الحد، بل بزغ نجم «عبد الحليم نصر» بشكل يدعو إلى الفخر عندما وثق فيه ألفيزي أورفانيللي وبدأ يكلفه بأعمال أخرى مغايرة، هي مرتكز آخـــر نحو تواجد تلميذ الخواجة كصنايعي وأسطى، ثم كمصور سينمائي، وذلك عندما كلفه «ألفيزي أورفانيللي» بالتصوير السينمائي لبعض الاحتفاليات الموجودة داخل كردون مدينة الإسكندرية، وهي أعمال تعتمد على قدراته كفرد مكلف ومؤتمن، وفي الوقت نفسه يقوم بإنجاز ما يكلف به، وهذه دائرة أوسع قليلاً لكنها هامة بالنسبة لمصورنا عبد الحليم نصر؛ حيث كانت البداية في وضع قدمه داخل السينما، كأحد أهم مديري التصوير السينمائي في مصر - في زمن لاحق - وهي لحظات كانت شاقة ومجهدة تمامًا له، لكنها كانت المعبر الحقيقي كي يكون مصورًا سينمائيًّا.

يقول عبد الحليم نصر[٩]: «ازدادت اختصاصاتي عندما كلفت بعض الجهات (أورفانيللي) بتصوير بعض المباريات الرياضية بين كلية فيكتوريا وكلية العباسية وغيرها من مدارس الإسكندرية، فتوليت تصوير هذه الأفلام القصيرة، وكان هذا في عهد لم يكن الناس قد ألفوا فيه التصوير السينمائي، فكنت أجد من المشقة في العمل ما يفوق الوصف، وكنت

أحمل الماكينة ـ الكاميرا ـ بنفسي وأجري بها هنا وهناك متجنبًا متاعب الجماهير، وكنت أتصبب عرقًا من كثرة الجري، وكنت سعيدًا بهذا المجهود الذي أبذله، فقد كنت أعرف أنه جواز المرور الوحيد لكي أصبح مصورًا سينمائيًا».

إذن من مصور فوتوغرافيا في حياته الأولى، ثم مصورًا فوتوغرافيًا في أستوديو ألفيزي أورفانيللي إلى مصور سينمائي أيضًا من خلال هذا الأستوديو «المدرسة الأولى للتصوير السينمائي» في مصر كلها، وهو أيضًا ما يؤكده عبد الحليم نصر(١٠): «أثناء عملي في أستوديو ألفيزي، بدأت أصور بكاميرا كينامو وكاميرا دوبرنيه القديمة طبعًا، صورت استعراضات الجيش وبعض حفلات الأوبرا وبعض المظاهرات، كما كنا نصور حفلات ختام العام الدراسي في كلية فيكتوريا وغيرها».

لم يكتفِ ألفيزي بتلقين هذا الصبي الشاب، مهام التصوير السينمائي فحسب، بل أسند إليه أعمال المونتاج، وهى إحدى العمليات الأخرى التي أعطته وأكسبته مهارة في خصائص هذا العالم الجديد، عالم السينما، وهو ما يؤكد أن هذا السكندري الخواجة ألفيزي أورفانيللي وجد في هذا الشاب مبتغاه؛ إذ لديه من القدرات ما يجب أن توظف بشكل جيد وجاد، ولا مانع لديه من تعلم أية حرفة في مجال صناعة السينما والأفلام، وكان المونتاج يتم على كل نسخة من نسخ الفيلم، ونذكر منها فيلم «تحت ضوء القمر»(١١).

في ذلك الوقت كان ألفيزي أورفانيللي، يقوم بتحميض وطبع الأفلام السينمائية للغير، وكانت هناك بداية قصة جديدة في حياة عبد الحليم نصر، فقد تعرف على صانع أفلام جديدة يدعى «توجو مزراحي»، حيث صور له فيلمه الأول أو أجزاء منه ـ الكوكاكين ـ لدى ألفيزي، وكذلك تحميضها وطبعها، وكانت هذه هي مهام عبد الحليم نصر داخل معامل أستوديو ألفيزي، بل إن ألفيزي بدأ يدفع بهذا الشاب خطوة أخرى في طريق صناعة السينما عندما اصطحبه معه كي يسجل بعض الأفلام الروائية الطويلة خاصة عندما دخل «توجو مزراحي» عالم الإنتاج السينمائي المستمر وصار ألفيزي أورفانيللي متشعبًا ومتعدد الجوانب، فكان لابد لساعده الأيمن من التحرك معه في اتجاهات عديدة أصقلت لديه قدراته كصانع ومكّنته من الولوج إلى عالم السينما من أوسع أبوابه في التجربة الأولى عندما ساهم معه بشكل بدائي في فيلم «أولاد مصر» وكمساعد في التجربة الثانية لتوجو مزراحي «المندوبان» وهو حلم لم يكن يستطيع أن يصل إليه عبد الحليم نصر إلا من خلال «ألفيزي أورفانيللي» الذي علم هذه الموهبة واكتسب الرهان سريعًا فصارت ركيزة يعتمد عليها.

في هذا الوقت كان عبد الحليم نصر يتقاضى راتبًا شهريًّا سبعة جنيهات، وهو بمعايير هذا الزمن راتب أحد كبار موظفي الدولة؛ حيث كانت رواتب الأفندية تتراوح ما بين الثلاثة إلى الستة جنيهات، ولكن عبد الحليم نصر وجد أن هذا الراتب أقل كثيرًا من المجهود المبذول، ووثق في قدراته الفنية، فذهب إلى أستاذه ومعلمه يطلب زيادة هذا الراتب! في الوقت الذي كان أخوه محمود نصر يعمل صبيًّا لدى ألفيزي أورفانيللي ـ وكان عمره في حدود ١٣ عامًا ـ ولمدة عامين بدون أجر سوى تعلم هذا الفن، وعندما وجد أورفانيللي أنه أجاد حرفية التصوير الفوتوغرافي أعطاه أجر شهر وقدره ريال[٤]. «. . . كانت البداية ـ وأنا صغير جدًّا ـ مع المصور الفوتوغرافي الشهير في ذلك الوقت أورفانيللي، عملت معه كمصور فوتوغرافي بالأستوديو الخاص به وذلك لمدة عامين ـ لم أتقاض أي أجر سوى أنني تعلمت هذا الفن ـ وكان هذا المقابل مفيدًا جدًّا؛ لأنني تعلمت جيدًا مما أجبر أورفانيللي على إعطائي بعد عامين أجرًا قدره ٤ ريال في الشهر وكان هذا الأجر كبيرًا جدًّا. . . »[١٢].

رُبَّ ضارة نافعة

فماذا قدم ألفيزي أورفانيللي لعبد الحليم نصر بعد هذا الجهد وهذا التعلم؟ وكيف كان رد فعل عبد الحليم نصر حيال موقف أورفانيللي الإيجابي والسلبي؟

بطبيعة الحال لم يكن ألفيزي أورفانيللي يعتمد على عبد الحليم نصر فقط في أستوديو المنشية الصغرى، بل كان هناك فريق عمل آخر مساعد في ذلك الوقت، فقد كانت هناك عناصر أخرى يجري إعدادها (برونو سالفي، كليليو، فرنسوا فاركاش، بالإضافة إلى الصبي في ذلك الوقت محمود نصر)، وحقيقي أن عبد الحليم نصر كان ساعده الأيمن الفتى الذهبي الذي يلتقط كل شيء وأي شيء في يسر وسهولة وإتقان وسرعة ومواظبة، لكن هناك التزامات أخرى وجدها ألفيزي مبررًا لعدم رفع أجر عبد الحليم نصر الشهري ليصل إلى تسعة جنيهات بدلاً من سبعة. إن الاعتزاز بالنفس والكرامة والكبرياء دفع عبد الحليم نصر إلى التهديد بترك العمل لقدراته الفنية والذهنية والحرفية التي وجد نفسه عليها، مما ألزم ألفيزي أن يتعامل معه بلغة الجنتلمان، وأطلق له حرية الاختيار، فاختار أن يترك العمل لدى ألفيزي أورفانيللي وهو لا يدري إلى أين تكون المحطة التالية مع هذه التجربة التي اكتسبها، والصيت الذي كان يدور في فلكه، فقد عرفه كل



العاملين في الوسط السينمائي في أوائل الثلاثينيات، وتعامل مع عدد منهم من خلال بلاتوه وأستوديو ومعمل هذا الخواجة السكندري الذي راح يؤسس مؤسسة خاصة بصناعة السينما ويخرج من تحت يديه مجموعة من مصوري السينما، وصار لكل منهما ـ أورفانيللي ونصر ـ حساباته الخاصة.

عبد الحليم نصر يعرف تمامًا أنه مهني قدير رغم صغر سنه: «لقد مارست كل شيء في صناعة السينما، كنت المصور ومدير التصوير والمسئول عن الفيلم تقريبًا؛ من حيث الطبع والتحميض وأيضا فن المونتاج»[١٣]، وكانت الوظيفة لدى ألفيزي توفر له مصدرًا مضمونًا من الرزق يدفع منه أمور حياته من مسكن ومأكل ومشرب وتنقلات، وكما قلنا فقد كان الراتب يعطيه مكانة وعيشًا كريمًا بين أقرانه، ولكن ها هو ألفيزي لأول مرة (يركب دماغه)، فقد قدم لساعده الأيمن شهادة تفيد أنه أتقن العمليات الفنية وبخاصة التصوير السينمائي، وأنه كان مساعدًا له، ووجد عبد الحليم نصر نفسه دون عمل، وعلى غير هدى ظل يقلب تلك الأمور في رأسه وهو لا يدري إلى أين تكون محطته التالية.

لقاء مع توجو مزراحي

وسط هذه الصراعات بين النفس المعتزة بالكرامة والكبرياء، ورفض العمل والبحث عن مصدر آخر، يظهر رجل آخر في حياة هذه العبقرية السينمائية الوليدة، رجل تعامل معه على هامش أستوديو ألفيزي في بعض أعماله سواء كانت تشغيلاً للغير أو مساعدًا مع ألفيزي، لم يكن هذا الرجل سوى فنان السينما المصرية ومؤسس مدرسة الإسكندرية في الإخراج السينمائي «توجو مزراحي»، عندما تلاقيا على إحدى بقاع كورنيش الإسكندرية فجأة، وبدون أية مناسبة أو لقاء محدد سلفًا: «أحسست بيد تخبط على كتفي في حنو، واستدرت لأرى خلفي توجو مزراحي، كان توجو يعرفني، فقد قمت بتصوير فيلم له أثناء عملي مع أورفانيللي»[١٤].

إذن هي هدية السماء، فقد ذهب توجو إلى أورفانيللي؛ للاتفاق معه على أعمال جديدة خاصة به، ووجد أن جدول أورفانيللي مزدحم في التوقيت الذي حدده توجو مزراحي، بحث عن عبد الحليم نصر، لكنه لم يكن موجودًا هناك، فقد توسم توجو في الشاب عبد الحليم نصر مشروع مصور سينمائي يمكن أن يحل له معادلة تصوير أعماله السينمائية، وانتهز

توجو هذه الفرصة وحدثه عن مشروعاته القادمة: «أجبت: زي ما إنت شايف! قلت له وأنا أمد يدي بالشهادة التي حصلت عليها من أورفانيللي، فقرأها على عجل وقال لي: يبقى اتفقنا، أنا رحت لك هناك علشان أتفق معاك على شغل، لكن ما دام لقيتك اتفقنا، ودس يده في جيبه وأخرج ثلاثين جنيهًا دفعها لي وهو يقول دي ماهية ثلاثة أشهر»(١٥).

لم يصدق عبد الحليم نصر نفسه من شدة الجدية التي كان عليها توجو مزراحي، فقد كان صادقًا معه، ليس هذا فحسب بل أيضًا اعتبر عبد الحليم نصر أن هذا التصرف تقدير لمجهوده، بالإضافة إلى أن توجو مزراحي قد قام بتوفير مبلغ آخر من المال أكبر بكثير مما يدفعه ألفيزي أورفانيللي، وأن النتيجة قد تكون واحدة، ولكنه كسب مصورًا سينمائيًّا مجتهدًا وجادًّا وجيدًا، وودعه توجو مزراحي: «أول ما أرجع من أوروبا حاطلبك وحنشتغل على طول»(١٦).

في منطقة الرمل ـ وعلى وجه الخصوص منطقة باكوس الشعبية المتاخمة لحي جليم الراقي وتحديدًا شارع حجر النواتية وجد «توجو مزراحي» غايته، مكانًا معزولاً ناحية شريط سكة حديد ـ قطار أبي قير ـ أطلق عليه بمصطلح العصر جراج، مكانًا مستوفيًا لا تتعدى مساحته مائتين وخمسين مترًا مربعًا، وقرر أن يكون هو أستوديو «توجو مزراحي» رابع أستوديو يقام في الإسكندرية بعد أستوديو الشركة المصرية الإيطالية، وأستوديو ألفيزي أورفانيللي، وأستوديو كوندور فيلم لإبراهيم وبدر لاما. أقيم الأستوديو ناحية صحراء فيكتوريا ـ جهزه توجو مزراحي؛ كي يكون بلاتوه يصور فيه أعماله السينمائية، وهو أستوديو متواضع بمعايير تقييم العصر الحديث، ولكن عناصره كانت شابًّا متقدًا يحب السينما ويحاول أن يقدم ما هو جديد.

«كان يدير الأستوديو ثلاثة أفراد لا غير»(١٧)، هذا ما أكده الراحل محمود نصر فقد كان الأستوديو مملوكًا للمنتج والمخرج والقاص «توجو مزراحي» ويقوم بأعمال التصوير وإدارته من إضاءة وطبع وتحميض ومونتاج عبد الحليم نصر، بالإضافة إلى محمود نصر الذي انتقل كمساعد لأخيه في هذا العمل، وتعلم على يديه فنون التصوير والإضاءة وعمل المونتاج والمعمل ـ عندما كان يذهب بما تم تصويره إلى معامل أستوديو ألفيزي لتنفيذ العمليات الفنية هناك ـ وهو ما يؤكده محمود نصر: «كانوا يحضرون لفيلم باسم الدكتور فرحات الذي يخرجه توجو مزراحي، وترك التصوير لعبده نصر،

كنت أقوم بمساعدته، كمساعد مصور مقابل أجر قدره جنيهان شهريًّا بالإضافة إلى أبونيه مجانًا لركوب الترام»[١٨]، ليس هذا فحسب: «بل كمساعد إضاءة ومونتاج ومعمل وعامل عرض لرؤية ما صورناه»[١٩].

كان عُمْرُ محمود نصر في ذلك الوقت تجاوز الخمسة عشر عامًا بقليل.

إنتاجات أستوديو توجو مزراحي

أستوديو توجو مزراحي وإنتاجاته التي قدمت حتى نهاية الثلاثينيات كانت تقوم على عاتق هؤلاء الرجال الثلاثة، ونجح «توجو مزراحي» في استخدام نجوم عناصر الفرجة في هذا الزمان مثلما نجح ألفيزي أورفانيللي في أن يقدم الخلطة السحرية لنفاذ الأفلام إلى الجماهير وتواليها وارتباط الناس بها، ليس هذا فحسب بل كانت بداية إبداعية لكل من توجو مزراحي ـ وتلك قصة أخرى ـ وعبد الحليم نصر الذي وجد نفسه لدى توجو، له مطلق الحرية في الإبداع للصورة سواء كانت داخل البلاتوه أو خارج الأستوديو، ورسم معالم أخرى لصورة مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي استكمالاً لعناصر الشق الأجنبي فيها، لكن بدا أن هذا الشاب الصغير الذي لم يتجاوز الثانية والعشرين ينطلق في عالم أحبه كثيرًا، فأعطاه الكثير أيضًا من موهبته ومزاجيته وقريحته إضافة إلى ذلك نجوم الأفلام التي تعامل معها في هذه الفترة والتي تركت نفسها بين يدي عبد الحليم نصر يعبر من خلالها عن التفاعلات الدرامية في النصوص السينمائية المختلفة والتي اعتمدت بشكل أساسي ورئيسي على المفارقات سواء كانت كوميدية أو تراجيدية.



شالوم وأحمد الحداد في فيلم "العز بهدله" عام ١٩٣٧م


شالوم


فوزي الجزايرلي وأحمد الحداد في فيلم "الباشمقاول عام ١٩٤٠م

ما يقرب من خمسة عشر فيلمًا خلال تلك الفترة الزمنية ـ حتى أوائل الأربعينيات ـ قدمها كمصور عبد الحليم نصر مع توجو مزراحي ـ منها فيلمان فقط لفؤاد الجزايرلي ـ لكن السمة الهامة فيها أن أبطال تلك الأعمال هم الثنائي الشهير في السينما المصرية فوزي وإحسان الجزايرلي وكذلك نجم مصر الأسمر ـ بربري مصر الوحيد ـ علي الكسار، فقد شكلوا غالبية الأفلام المنتجة من خلال أستوديو توجو، ولعبوا أدوارًا كوميدية تعتمد على المؤلف، منها أفلام هامة جدًّا أعادت اكتشاف وقراءة السينما المصرية من جديد (لغة إخراج ولغة صورة) بداية من: المندوبان، الدكتور فرحات، البحار، التي أعيد إنتاجها بطاقم من الممثلين اليونانيين ومن إخراج توجو مزراحي، العز بهدلة، عثمان وعلي، الباشمقاول، وصولاً

إلى قلب امرأة، إنتاج عام ١٩٤٠م، وهو ما سوف نحاول أن نعيد قراءته فيما بعد، بالإضافة إلى استخدام الممكن دائمًا داخل الأستوديو من محدودية الإضاءة والمناظر، ومحاولة وجود فواصل - عبارة عن مشاهد خارجية تعتمد بشكل أساسي على عنصر المكان، الطريق، ميدان، الكورنيش، محطة، فندق، حديقة، مبنى الصحة العالمية. . . إلخ، من العناصر الجذابة لمدينة الإسكندرية، رغم بطء حركة الكاميرا وحجمها وصعوبة التنقل بها من مكان لآخر بيسر وسهولة، لكن الأكيد أن عبد الحليم نصر من خلال ما صوره في تلك الفترة أكد على تجاوزه لإبداع أستاذه ألفيزي أورفانيللي، وصاغ من فكره وجهده بناء مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي بشكل مختلف.

الدكتور فرحات قبل البداية

البداية الحقيقية لعبد الحليم نصر مع فيلم الدكتور فرحات التي تدور حكايته حول مدير أحد الفنادق بالإسكندرية وبحثه عن مترجم ليعمل لديه، ويتصادف أن يذهب فرحات إلى الفندق بحثًا عن عمل فيدفع كي يعمل في هذه الوظيفة - يلعب الدور فوزي الجزايرلي - في هذا الفندق يتعرف فرحات على الدكتور حلمي - يلعب الدور توجو مزراحي - وهو الذي يتخفى ولا يعلن عن وصوله حتى يختبر نونا - أمينة محمد - ومدى حبها لشخصه أو لمكانته، في هذا الفندق يوافق فرحات أن يلعب دور حلمي، ويتقدم إلى والد نونا للزواج منها، لكن نونا تشعر بعدم رغبتها في الارتباط به وأنه لا يمكن أن يكون طبيبًا، فتقرر هي وصديقتها تحية - تحية محمد قبل أن تكون تحية كاريوكا - إرهاق هذا الطبيب ومساعدتها من أجل أن يطفش ويقرر الرحيل، بينما يقرر الدكتور حلمي أن يلعب دور الموظف البسيط من أجل أن يختبر نونا. . . يسقط فرحات صريع الرحلات والسهرات التي تعدها نونا وتحية، يقوم حلمي ليعالج فرحات ويكشف عن شخصيته ويتزوج نونا، بينما يقدم فرحات إلى زوجته أم محمد.

في هذا الفيلم يعتمد توجو على كوميديا الموقف ومحاولة تحقيقها سينمائيًّا عبر صورة عبد الحليم نصر، بداية من وصول الدكتور حلمي، مرورًا بكل المشاهد الخارجية التي اعتمد فيها عبد الحليم نصر على أن يكون مادة جاذبة لعين المتفرج من ميناء وشواطئ وطريق الكورنيش، فقد تعلم من تجربة «المندوبان» التي شارك فيها ألفيزي أورفانيللي، ورسم



بعض صور الحياة اليومية لدى أحد الحلاقين أو ميدان المنشية، أو شاطئ الإسكندرية والقوارب الراسية، مستخلصًا عشقه للمكان وشاعرية ما يراه كي يعكس من خلال صوره السينمائية خاصة مشاهد البلاج والكورنيش، رغم محدودية الصورة مستخدمًا الإضاءة الطبيعية الساطعة في محاولة تقديم تلك اللوحات المبذول فيها جهد كبير نظرًا لكبر حجم الكاميرا وثباتها وإدارتها كما سبق وأن ذكرنا إضافة إلى محاولة الهروب من البلاتوه نظرا لضعف الإمكانيات به. وفي تقديرنا هي محاولة للخروج عن المألوف؛ حيث الأحداث كانت تدور داخل علب، أو من حجرة إلى أخرى، ويمكن أن نجدها في بعض الأفلام المنتجة في الفترة نفسها، ولكن ما يعنينا هنا هو إمكانية الحركة في المشاهد الخارجية وتصويرها الذي يرجع كما سبق وأن ذكرنا لقدرات الصانع ـ المصور عبد الحليم نصر ـ على تصوير مثل هذه المشاهد في السينما الوثائقية والشرائط التي عمل عليها خلال تواجده لدى أستوديو ألفيزي أورفانيللي، بالإضافة إلى قدرة عبد الحليم نصر على إضاءة الوجوه المختلفة والتنسيق مع توجو وهو أيضًا لديه المعرفة بخفايا التصوير السينمائي فيتحقق من خلالهما اختيار الزوايا المناسبة، وخلق الجو العام لكل مشهد مع الوضع في الاعتبار خلق التوازن داخل الكادر والميل إلى الناحية الجمالية للمشهد بشكل عام، لذا يأتي الممثل في المقام الأول ليظهر في أحسن صورة بما يتوافق من إضاءة تبرز دوره وتقربه من المتفرج، إضافة إلى هذا تواجد كوميديا الموقف وتتابع الأحداث وإيقاع الفيلم. كل ذلك ناتج عن وحدة المشهد والمونتاج بين اللقطات المختلفة.

خبرة الرواد في مدرسة الإسكندرية

يقول عبد الحليم نصر: «صناعة السينما في مصر قامت على أكتاف عدد من الرجال المجازفين»[٢٠].

ربما كانت تلك المقولة هي إحدى مفاتيح الشخصية الخاصة برواد السينما المصرية من مدرسة الإسكندرية في التصوير والإخراج السينمائي، وهى دلالة على مدى الإبداع والابتكار والمحاولة من أجل التغلب على الصعوبات الأولى التي شاهدتها هذه الصناعة منذ الزمن الأول، فقد اعتمدت على اكتساب فنون الحرفية من خلال العمل ونظرية الخطأ والصواب وأن الفرصة أتيحت للمغامرين والمجازفين فقط في أن يشقوا طريقهم بثبات، والعمل في كافة المهن والحرف القائمة عليها هذه الصناعة وعدم الخوف من قلة الإمكانيات والتغلب عليها بالجهد والعطاء، وبالتالي خلق مدرسة ذات طبيعة خاصة هي

مناخ المتوسط الذي يسمح للمبدع السكندري بإيجاد الحلول المناسبة في الوقت الملائم؛ بالإضافة إلى طبيعة هؤلاء الرجال من حيث الموهبة التي كللت طريق النجاح بالعزيمة والإصرار، وإلا كان مصيرهم الإهمال والنسيان، فالتاريخ لا يذكر إلا العلامات الفارقة.

يقول مدير التصوير سعيد شيمي[٢١]: «بدأ أستاذنا - عبد الحليم نصر - كلاسيكي المنهج كما نعلم من مدرسة الإسكندرية وعلى يدي معلمه ألفيزي أورفانيللي، ولكنه تفوق على معلمه وكل جيله، بدأ يستخلص لنفسه ما يمكن أن نسميه - الكلاسيكية المتقدمة والمتقنة - التي يدخل بين جوانبها بناء ضوئي به كثير من الإضاءة اللازمة أو إضاءة الموقف، والتي تنفصل وتبتعد عن القالب الكلاسيكى الجامد الذى يميل إلى مراعاة الاشكال التقليدية المتعارف عليها».

حقيقة الأمر إن ما قاله سعيد شيمي عن عبد الحليم نصر في هذه الجزئية ما هو إلا التطور الطبيعي الذي أضافته مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي وأسفر في نهاية الأمر عن الصورة البصرية في السينما المصرية بشكل عام وفيما قدمه مصورو الإسكندرية بشكل خاص، ربما تفوق عبد الحليم نصر بقدرته على الاستمرار وإثارة الدهشة شأنه في ذلك شأن معلمه ألفيزي أورفانيللي، هذا السكندري الآخر، لكنهما شَكَّلا - مما لا شك فيه - ملامح هامة لتلك السمات التي أشار إليها سعيد شيمي، وربما عند التعرض لبعض مصورى تلك المدرسة على وجه الخصوص تلاحظ أن تلك السمات المشتركة فيما بينهم وبين ألفيزي أورفانيللي وعبد الحليم نصر هي ما تميز به كلاهما (التواضع والبعد عن الغرور، ومحاولة التفرد). إن الفرق في العمر بينهما عشر سنوات، لكن كل واحد منهما جازَفَ من أجل أن يضع اسمه الفني في مصافِّ الرواد دون أن يجعل تلك قضيته بل ما ينتجه من أعمال فنية هي خير شاهد على قدرتها الإبداعية، خاصة اكتشاف عوالم وأماكن جديدة تشكل ملامح معالجتهما للدراما عبر الصور المرئية، فتلك الأماكن جعلت إتاحة فرصة الرؤية والمشاهدة أكثر وضوحًا عند تكثيف الدراما التي يعمل عليها سينمائيًّا، وبالتالي تقديم بناء ضوئي متقن معبر عن الأزمة أو الموقف وبطبيعة الحال الابتعاد عن الأشكال الكلاسيكية التي بدأت بها عمليات التصوير السينمائي الأولى وتجاوزها مرحليًّا بعد ازدياد الخبرة والحرفة واكتساب المعارف ومعرفة حجم وإمكانيات العاملين أيضًا في سوق تصوير الأفلام السينمائية الموازية للإنتاج الفيلمي، ومشاهدة التجارب المثيلة والموجودة بالسوق في ذلك الوقت.

تطور الأسلوب السينمائي

هذا الأسلوب تطور أيضًا نتيجة عمليات التطوير التي صاحبت التحسن في نوعية حرفية صناعة الأفلام وتطور المعدات، مثال ذلك اختلاف نوعية الفيلم الخام المستخدم بشكل أفضل إلى جانب تطور أدوات الإضاءة، التي كانت أول الأمر بدائية، وقدرة مدير التصوير على تحريك الكاميرا بشكل متدرج وإيجابي، وهو الذي أعطى لنا توظيفًا آخر لأحجام اللقطات بدلاً من إطلاق الممثل أو مجموعة الممثلين في لقطة عامة، لذا ظهرت إمكانيات الصانع والكاميرا في الاقتراب من الموضوع بشكل مركز أو إظهار جزء منه، إلى جانب ذلك لم يعد موضوع الفيلم حكاية رتيبة جامدة، بل ظهر عنصر مختلف في السرد مع تطور المونتاج بإسهام حركة الكاميرا واللقطات، وبالتالي أصبح هناك بناء لشكل المشهد المكون من عدد من اللقطات مع الالتزام بالتكوين في اللقطة السينمائية - اعتمادًا على خبرة الصانع عندما كان مصورًا فوتوغرافيًّا - وهو الأمر الذي مَيَّز مصورًا عن قرينه في المهنة.

لذا فقد استشعر عبد الحليم نصر - بعد فيلمه «البحار» الذي صوره مع توجو مزراحي ١٩٣٥م - أن الصورة التي قدمها في هذا العمل أتت مختلفة تمامًا عن سابق أعماله، وتميزه وسط أقرانه من مديري التصوير، فقد كان له موقف خاص به، ودفاعًا عن كونه مدير تصوير، هذا العمل الذى أشادت به الصحف في ذلك الوقت، ولم تشر إليه بكلمة، بل انصب الكلام وصار في اتجاه مخرج العمل «توجو مزراحي»، مما حدا به إلى مخاطبة مجلة العروسة والفن السينمائي في أكتوبر ١٩٣٥م في غضب شديد؛ حيث لم يتم التنويه إلى شخصه في هذا الفيلم، وبالتالي قامت المجلة بالرد عليه في شكل اعتذار وتهنئة وإشادة في الوقت نفسه: «نشرنا في العدد السابق نقدًا لشريط «البحار» الذي أخرجه المخرج السكندري توجو مزراحي، وقد أفضنا في الحديث عن هذا الشريط من عدة نواحٍ وشاء ضيق المقام إلى عدم ذكر تصوير الشريط خصوصًا عندما ذكرنا أنه ليس في تصوير الشريط ما نؤاخذ (توجو) عليه، وإن كان محرر هذه المجلة يعجب بشاب مصري ممن يتولون الأعمال الفنية كالتصوير السينمائي في الأفلام المصرية، هو الأستاذ «عبد الحليم نصر»؛ لأنه عرف عنه منذ سنوات شغفه بفن التصوير السينمائي، وتقدمه السريع في فنه مما يبشر بمستقبل باهر له. فإذا كان المحرر قد أغفله في نقد شريط «البحار» فليس هذا عن قصد أو لأن (اسم المصري) لم يلفت نظره كما شاء مصورنا أن يقول في خطابه الذي

أرسله ليعتب علينا فيه إهمالنا إياه، فإذا كان المحرر قد أشار إلى «توجو» من ناحية التصوير، فلأنه هو المسئول عن كل ما في الشريط وليس في هذا إنكار لمجهود «عبد الحليم نصر»؛ لأننا أول من شجعه وعضده وأبدى الإعجاب ببراعته وقدرته. ونضيف إلى ذلك أن «عبد الحليم» هو أصغر مصور سينمائي مصري، فسنه لا يتجاوز الثانية والعشرين، ومع ذلك فقد خرجت من تحت يديه أفلام تعتبر غاية في دقة التصوير وصفاته، ولعلنا بهذه الكلمة نكون قد قمنا بواجب التشجيع نحو هذا الفنان الشاب جزاء كفاحه الفني وجهده الشاهد في الأفلام المحلية التي قام بتصويرها»[٢٢].

هذه صورة لإحساس فنان شاب بقيمة عمله وإبداعه السينمائي وغيرته نتيجة لعدم ذكر اسمه كمدير تصوير لشرائط «البحار»، والجهد المبذول فيه، وشعوره بالتفوق وسط مجموعة المصورين العاملين في الحقل السينمائي، بل وتفوقه على الكثيرين ممن حوله، وهي لحظة تتويج لمشوار - رغم قصره - في عالم السينما منذ أن عمل لدى أستوديو ألفيزي أورفانيللي معلمه الأول عام ١٩٢٩م - وصولاً إلى فيلم «البحار» عام ١٩٣٥م، لذا بدأ نبوغ هذا المصور الصغير «عبد الحليم نصر» ليبقى السؤال الهامُّ أيّ أسلوب قدَّمه هذا المصور الفنان في حياته كمدير تصوير كي يستكمل مسيرته الفنية؟

يقول سعيد شيمي[٢٣]: «لقد بدأ أستاذنا كلاسيكي المنهج كما نعلم من خلال مجموعة مدرسة الإسكندرية، ويمكن بكل صراحة أن نطلق على أسلوبه في التصوير بأنه السهل الممتنع؛ فهو يعطي للصورة السينمائية دلالة تبدو للوهلة الأولى بسيطة، ولكن في جوهرها وحقيقتها تحمل كثيرًا من مواصفات الوعي الفني الراقي والحس البصري المرهف».

التجارب الأولى وسينما عبد الحليم نصر

ربما لو تناولنا بعض الأعمال السينمائية التي قدمها «عبد الحليم نصر» في سنواته الأولى بشكل عشوائي، نجد أن المسيرة تراوحت بين أعمال سينمائية تؤكد دوره كمؤسس من مؤسسي مدرسة التصوير السينمائي في مدرسة الإسكندرية؛ حيث يلعب المصور السينمائي بالإضافة إلى مجموع الممثلين الدور الرئيسي في التأكيد على عنصر الصورة، إمكانياتها وتوظيفها للمواقف الدرامية التي تطرأ على العمل من تصاعد الحبكة أو الصراع الدرامي نتيجة تبادل للمواقف أو تناقضها وهو ما نجده كمثال في فيلم «العز بهدلة» إنتاج عام ١٩٣٧م، في هذا الفيلم نشاهد شالوم ودكانه المجاور لدكان الجزار الذي يعمل

فيه صديقه عبده صبي الجزار، وقد ارتبطا بإستر وأمينة من أجل الزواج، ولكن الظروف الحياتية لا تساعدهما، يشتري شالوم مجموعة من الأوراق تصلح ورق لف قديمة ومتهالكة وهو لا يدري أنها سندات ذات قيمة، ويكتشف بالصدفة ذلك عندما يحاول أحد المارة شراء سند بأكثر من قيمة الورق الذي اشتراه، ويتابعه من بعيد ليكتشف أن هذه الأوراق ما هي إلا سندات لها قيمة بالبورصة، فيذهب إلى صديقه عبده ويخبره، فتتحول حياتهما من حالة الصعلكة إلى رجال أعمال لهما بنك خاص باسميهما يضاربان في البورصة وهما اللذان لا يفقهان شيئًا في عالم رجال الأعمال عن طريق لعبة شهيرة جدًّا في زمن ماضٍ هي كعب أحد الخراف الذي يستخدم في اتخاذ القرار أو أي قرار مصيري، وتلعب قراراتهما لعبة التربح، ويتحولان إلى أثرياء، وينتقلان إلى عالم آخر لا يعرفانه؛ حيث المظاهر الاجتماعية الجديدة بالنسبة لهما والحفلات والارتباط مع نساء من طبقة جديدة، وما يصاحب تلك الحالة من تفسخ في القيم، وانبهار بهذا الثراء الذي يحول حياتهما إلى جحيم، وتتصاعد المواقف الدرامية لينهار البنك في النهاية ويعلن إفلاسه ويعودا من حيث أتيا. في هذا الفيلم حيل تصويرية كثيرة بعضها يقدم داخل الأستوديو (المكتب، دائرة الموظفين، الحفلات والبذخ، الحارة) وأخرى خارج الأستوديو وهي قليلة في تتبع شالوم للشخص الذي اشترى منه السند والذهاب إلى منطقة محطة الرمل، مبنى الصحة العالمية، الكورنيش من بعيد، وهي بدايات حاول فيها عبد الحليم نصر الابتعاد عن استخدام الإضاءة الغامرة للمشهد واستخدام إضاءة بشكل مختلف لخلق حالة خاصة لكل مشهد والتعبير عنه بصور سينمائية بسيطة ومختلفة ليؤكد على قدرته على السيطرة في توليف المشهد بصريًّا. والفيلم مختلف بطبيعة الحال عن فيلم «المندوبان» إنتاج عام ١٩٣٥م والذي شارك فيه ألفيزي أورفانيللي، لكنه يأتي في الإطار نفسه، خاصة اللقطات الخارجية التي تعتمد على الإضاءة الطبيعية.

أما «الباشمقاول» إنتاج ١٩٤٠م فهو نموذج آخر أكثر تقدمًا في اختيار عناصره السينمائية، بين التواجد في القاهرة وذهاب هذا الباشمقاول ـ المعلم بحبح فوزي الجزايرلي وصبيه ـ في مهمة رسمية في مدينة الإسكندرية والنزول في فندق ميرامار؛ حيث تلعب المصادفات والمفارقات لعبة أخرى بعد أن تكلفه ميمي وزوزو شكيب بأن يلعب دور الأستاذ حسن فايق الذي يرفض الزواج بإحداهما في الوقت الذي يأتي إلى الفندق العم بشارة واكيم لتتوالى المواقف مع ظهور إحدى المربيات التي يلهث وراءها المعلم بحبح، هي إحسان الجزايرلي، «في هذه الأجواء هناك عناصر اتزان في الإضاءة الداخلية



في بهو الفندق وممراته وبعض الحجرات مع الإضاءة التي تغمر المكان عند مدخل الفندق أو في الحديقة التي تجلس فيها المربية»، وبين هذا وذاك هناك نقطة هامة هي تقديم هذا البناء الضوئي المتقن لكي يعبر تكثيفها عبر الصور السينمائية، ودون الإحساس بأن وراء هذا جهدًا مصورًا، بل خلق حالة مشهدية رغم بساطة الفكرة وتكرارها بين وقت وآخر، وهي في تصورنا أن هذا امتياز العمل مع مخرج فاهم وواعٍ مثل «توجو مزراحي» الذى أطلق يد «عبد الحليم نصر» وصار شريكًا له في إبداعاته الأولى.

أيضًا يهمنا من هذه البيانات في هذا المجال أن نذكر أن «عبد الحليم نصر» أحد أهم من قدموا شخصيتين «علي الكسار» في عام ١٩٣٩م عندما قام بدور «غفير الدرك» وهو إبهار في ذلك الوقت؛ حيث شخصية عثمان عبد الباسط العامل الفقير الذي يطرد هو وزميله عزوز من العمل في إحدى خطوط إصلاح أسلاك التليفون والتلغراف بعد أن شاهده صاحب العمل وهو يحب خادمته ويغازلها، لتبدأ رحلة البحث عن عمل جديد، ويجد فرصة لدى شركة «علي بك» وفى هذه الشركة يجد أن الجميع يعاملونه باحترام مبالغ فيه ولا يدري لذلك سببًا، لكن زميله بندق يجد السر في هذا التشابه بينه وبين «علي بك». وفى هذا الإطار يخلق توجو مع عبد الحليم كوميديا الموقف التي تستمر حتى تُسرق خزينة الشركة، ويشك الجميع في تصرفات «علي بك» في الوقت الذي يهرب فيه عثمان وبندق بحثًا عن السارق، وعندما يتمكنا من القبض عليه وتقديمه إلى الشركة يظهر «علي بك» الحقيقي، ليفاجأ الموظفون بوجود اثنين «علي بك» وعندما تتجلى الحقيقة يقرر «علي بك» إعطاء عثمان وبندق وظيفة لديه. في هذه الفترة كان لظهور علي الكسار على الشاشة بشخصيتين يتقابلان معًا على شريط واحد وفى مشهد درامي واحد اكتشاف للأعاجيب السينمائية وهو شيء لم يحدث في السينما المصرية من قبل، وهذه الخدعة والبراعة السينمائية مرجعهما استخدام عبد الحليم نصر للتصوير على شريط الفيلم لشخصيتين، الأولى: بوجهها وهي الشخصية الرئيسية، والأخرى من الظهر أو خلف الرأس للشخصية الشبيهة، والانتقال من كادر إلى آخر مع استخدام المونتاج في التأكيد على تواجد الشخصيتين وهي إحدى الحيل السينمائية التي لم تكن مطروقة من قبل لكنها كانت بداية لأعمال سينمائية أخرى قُدِّمت فيما بعد.



في فيلم «الدكتور فرحات» الذي أُنتج عام ١٩٣٥م، نجد مجموعة من المشاهد الخارجية تتم بين أمينة محمد وتحية كاريوكا (تحية محمد) وفوزي الجزايرلي سواء كانت في الميناء أو البلاج أو استخدام الطائرة والتنزه على الكورنيش، يستخدم فيها عبد الحليم نصر الكاميرا في تقطيع المشاهد ـ لم يكن التقطيع المتعارف عليه فيما بعد ـ لكنه حاول بناء الشكل المشهدي باستخدام عنصر الشباب لدى أمينة محمد والكهولة لدى فوزي الجزايرلي، واستعراض عنصر المكان وصياغته بصريًّا عبر استخدام الممكن والمتاح في وقت كانت تلك من المشاهد الصعبة، خاصة ركوب البحر، فيقدم صور متلاحقة وكثيفة لدلالة تمكنه الحرفي من آلة ثابتة أثناء اللقطة، إلى آلة تتحرك أفقيًّا على محورها تمسح قطاعًا أكبر للصورة السينمائية، وهو شكل البان Pan الذي لم يكن متعارفًا عليه، كذلك تَحَرُّك الآلة ـ الكاميرا من أعلى إلى أسفل حركة تلت Tilt وتسجيل حدث بسيط وحدث معقد.

أيضًا لم تكن هناك تلك القواعد الخاصة بموضوع (اللقطة القريبة جدًّا أو اللقطة القريبة)، بل معظم الأحداث كانت تسجل عبر اللقطة المتوسطة أو اللقطة البعيدة، لكن عبد الحليم نصر ذهب إلى نقطة هامة هي الاستشعار بالموقف الدرامي وما يمليه عليه، لذا بدأت لديه حساسية خاصة وانفعاله بالمشهد وتقسيمه إلى اللقطة القريبة جدًّا أو اللقطة القريبة في المشاهد الخارجية فتخلق إحساسًا بعدم الجمود وتدفُّق وحدة المشهد رغم صعوبة الحركة، لكنه استطاع تجاوز ذلك في إطار التدريبات السابقة عندما كان يقوم بتسجيل المشاهد الإخبارية لدى ألفيزي.

خصوصية الأسلوب عند عبد الحليم نصر

من المهم جدًّا عند مشاهدة المشاهد الداخلية التي يتم تنفيذها ملاحظة قدرة عبد الحليم نصر على بناء الإضاءة في خلفية الممثل أو مجموعة الممثلين بعمل إضاءات وظلال عاكسة تملأ هذا الفراغ البادي في الخلفية، وتطور بعد ذلك في أعماله؛ حيث تحتوي اللقطة على وحدة ضوئية تتناغم مع طبيعة الأداء والموقف، وهو ما نجده في حجرة البنك «بنك شالوم» في فيلم «العز بهدلة»، أو ليلاً عند سرقة خزينة الشركة في «عثمان وعلي» أو لدى الجواهرجي والمستشفى في «سلفني ٣ جنيه»، وحجرات الفندق في «الباشمقاول».

هذه التأثيرات الظلية وتقطيع المشاهد تبدو كوحدات درامية، لكل لقطة بناء خاص بها من الإضاءة تأتي في سياق إضاءة المشهد بالنسبة للممثل مع وجود إضاءة غامرة هي إحدى السمات الخاصة بعبد الحليم نصر في إيصال مفهومه الخاص بنوعية اللقطة وعلاقاتها بالمشهد ككل، وهو الأمر الذي أدى إلى وصوله إلى ما يمكن أن نسميه إضاءة الأزمة ونجاحه في التعبير عن اللحظة بالإضاءة وطرق تنفيذها، والتي جعلت منه أحد الذين برعوا في التأكيد على قدراته وتواجد منهج ومدرسة خاصة به، هذا ما سوف نجده فيما بعد وبشكل واضح وصريح عندما يكتشف «توجو مزراحي» «ليلى مراد» من جديد.

ليلى مراد الوجه الملائكي

قدم عبد الحليم نصر مجموعة كبيرة من أعمال الفنانة الكبيرة «ليلى مراد» بشكل مختلف تمامًا عن سابق تقديمها في الأعمال الأولى، كمغنية في فيلم بهيجة حافظ «الضحايا»، وحتى مع الفنان الكبير محمد عبد الوهاب في فيلم «ممنوع الحب»، فقد وجد في هذا الوجه الخاص بليلى مراد شكلاً جماليًّا أخاذًا؛ حيث اتبع تكنيكًا نورانيًّا تجميليًّا مما أدى إلى التعاطف معها، فقام بإضاءتها من الأمامية بزاوية منخفضة قليلاً عن منتصف ارتفاع الوجه، وميزة هذه الإضاءة أنها تنير الوجه بدون ظلال وتعمل على فرده وإظهار مواطن الجمال فيه»[٢٤].



الوجه الملائكي الفنانه ليلى مراد

كيف استخدم وجه ليلى مراد

وهو نموذج في إضاءة الوجوه جاء عبر التعبيرية الألمانية الأولى واستمرت زمنًا، واختفى فترة وعاود الظهور عندما قدمت السينما العالمية جريتا جاربو، وهو تماثل ظل موجودًا يحيط بكل من ليلى مراد طوال حياتها الفنية خاصة في أعمال عبد الحليم نصر، وأيضًا لدى فنانة السينما العالمية «جاربو» وانتهاءً باعتزال ليلى مراد العمل السينمائي في قمة هذا الوهج والحضور والتألق.

كانت البداية في فيلم «ليلى بنت الريف» إنتاج عام ١٩٤١م، وهو الذي أعطى ليلى مراد شكلاً مختلفًا ومحببًا، وخلق بينهما وبين المتفرج رباطًا عاطفيًّا في التلقي والإحساس بعنصر الجمال البادي في هذه (اللقطة الساحرة) سواء كانت عند إلقاء أغانيها أو الأداء التمثيلي وهو ما أكده فيما بعد في أعمال كثيرة «ليلى بنت مدارس» عام ١٩٤١م، و«ليلى في الظلام» إنتاج عام ١٩٤٤م، وتلك الأعمال من إخراج توجو مزراحي، وأعاد عبد الحليم نصر صياغة هذا الوجه في أبهى عناصره الجمالية فيما بعد عبر سلسلة من أعمال أنور وجدي عندما قدم معه «ليلى بنت الأغنياء» إنتاج عام ١٩٤٦م، و«قلبي دليلي» إنتاج عام ١٩٤٧م، و«عنبر» إنتاج عام ١٩٤٨م، و«غزل البنات» إنتاج عام ١٩٤٩م، وحتى فيلم «شاطئ الغرام» إنتاج عام ١٩٥٠م رائعة بركات. كان نصر يستعمل قطعًا ظلية في جزء من أسفل الوجه وعند منطقة نهاية الفم والذقن، والظل قليل بكثافة وليس حاد القطع ـ بالكاد يُلاحظ ـ مما يجعل للوجه المستدير شبه إطار منقوص يساعد على تحديد جمال الوجه ويعمل على المساعدة في استدارة الوجه وتلافي عيوب طوله، ملاحظة في أغلب اللقطات القريبة لوجهها[٢٥]، ليس هذا فحسب بل يضع في الاعتبار الاهتمام بالتكوين في اللقطة بين وجود شكل جمالي في الأمام وخلفية درامية.

قد نلاحظ أيضًا مستوىً آخر في التعامل مع «ليلى مراد» عند تقديم أغانيها داخل الأفلام المختلفة وطريقة تنفيذ تلك الأغنيات بصريًّا وسينمائيًّا؛ (حيث الشكل المحدد في إلقاء الأغاني) فهي تبدو مختلفة من فيلم لآخر، ربما من الوضع الثابت إلى وضع الحركة، في «ليلى بنت الريف» إنتاج عام ١٩٤١م، وأغنيات (إيه الحب أو يا سلوى فين إنت تعالي، إوعى فات الأوان، إمتى يهون كل ده إمتى) وهي الأغنيات التي تأتي في إطار الثبات والتوازن في حركة الكادر،



والحركة ليست بالشكل المأمول مثال معظم الأغنيات التي كانت تقدم عبر أفلام تلك المرحلة، لكنها في فيلم «قلبي دليلي» إنتاج ١٩٤٧م ـ فإن الشكل مختلف تمامًا؛ حيث هناك حركة وسط جموع من الممثلين والكومبارس، واستخدام الشكل الكرنفالي في رسم الأغنية وتقديمها، (ادفع . . . طلع) تقوم بين دواوين قطار القاهرة بتحصيل التبرعات وسط كوبليهات شارحة راقصة، كذلك (اضحك كركر) بين الأصدقاء والصديقات والأب والخدم، وربما أهم تلك الأغنيات في هذا العمل (أنا قلبي دليلي)؛ حيث الأداء الراقص «فالس» بين الجموع الراقصة والقطع بينها وبين الضابط وحيد، ومجموعة المتربصين حولها، أو هذا الدويتو الذي يُقَدَّم من محمد سليمان في (عيونك سود وبتجرح) فقد استخدم كلاً من إسماعيل يس وشكوكو في دويتو (أنت القرد) أو أغنية عبد العزيز محمود في نهاية العمل (يا نجف بنور يا سيد العرسان). في هذه النماذج نجد أشكال تنفيذ الأغنيات قد اختلفت تمامًا في تقديمها وسط عناصر بشرية في إطار التحليق، وفي الوقت نفسه الملابس التنكرية والأشكال الزخرفية الكرنفالية وهي سمة لم تكن مطروحة سينمائيًّا من قبل، واستخدام الشارع والزفة الشعبية والموال على أضواء الكلوبات والبهجة وفن اللعب بعناصر الفرحة والفرح البلدي في «يا نجف بنور»، وصوت عبد العزيز محمود، مع دخول مستويات مختلفة في الأزياء بين الطبقة الأرستقراطية وأولاد البلد، والحارة الشعبية وخلق أجواء الصورة ومدلولاتها البصرية، أو حتى عندما يقدم أغنية (أكرهه وأحبه) في هذا المخزن الحقير؛ حيث يحرسها أحد الخاطفين، سعيد أبو بكر. واستخدام عناصر المكان من ظلام وبراميل وصناديق وأضواء خافتة، وبؤرة الإضاءة الناصعة هي وجه ليلى مراد بشكله الملائكي الحالم وتلك العيون التي تشع بريقًا رومانسيًّا رائعًا، فلم تكن تُقَدَّم من قبل على هذا النحو المتفرد.

ذهبت روائح الزمن الجميل، وبقيت تلك الصور في خزانة التاريخ ترسم لعبد الحليم نصر فضل تواجدها عبر العصور، سمة هامة من سماته المختلفة التي تركها لهذا الوجه السماوي وتلك التعبيرات الملائكية للسيدة الفاضلة سندريلا الزمن الجميل ليلى مراد. وليست بعيدة أغنية (يا ساكني مطروح) التي تقدم بين الصخور والبحر وسحر مطروح الجميل في فيلم «شاطئ الغرام» إنتاج ١٩٥٠م.

كيفية تنفيذ أغنيات سينمائية: (أم كلثوم نموذجٌ آخر)

ربما كانت تلك المرحلة تتميز بهذا الكم من عمالقة الطرب في السينما المصرية، ونحن لسنا بصدد تقييم ذلك بقدر محاولة إلقاء الضوء على شكل الصورة السينمائية وتنفيذها مع بعض الأغنيات في إطار العمل الفيلمي، واختلاف ذلك عن مجموعة أعمال سابقة في إطارها أغنيات مختلفة، وفى حالة ثبات ذلك أن الأغنية عند عبد الحليم نصر أخذت وضعًا مختلفًا؛ حيث الصياغة كصورة سينمائية متتابعة وهو ما نجده في فيلم «سلامة» إنتاج ١٩٤٥م - إخراج توجو مزراحي، فهي تتراوح بين الأماكن المفتوحة الشاسعة من أرض، سماء، نجيل أو حتى داخل ديكورات أحد القصور (غني لي شوية. . . شوي وخد عيني) أو (سلام الله على الأغنام)، (قالوا أحب القس سلامة)، فأم كلثوم في حالة اختلاف تام عن الأشكال والصور التي قدمتها في أعمالها السابقة فهناك المزيج من الحركة بين الجموع وبين مستويات وأشكال أرضية وديكورات وخلق حالة من البهجة، ودراسة اللحظة الدرامية التي تحكي شكل وطبيعة الموقف، وهو يقدم أم كلثوم بشكل آخر ومختلف في فيلم «فاطمة» إنتاج ١٩٤٧م، نجده يعتمد على الحالة النفسية وتصاعد التصادم الدرامي في تقديم أغنيات أم كلثوم، ليس هذا فحسب فروح النص واللحن يلعبان دورًا بارزًا في التأكيد على المعاني المختلفة والتعبير عنها دراميًّا عبر الصورة السينمائية، بل صارت تلك الأغنيات الأشهر بصريًّا وسمعيًّا مثال ذلك (يا ليلة العيد) و (ظلموني الناس ظلموني) و(محلاها الفسحة في المينا). وفي كل الأحوال فإن التخلي عن مرحلة ثبات المطرب أو المطربة في مكانها، وتناول شكل وإيقاع الأغنية بصورة متحركة يعطي دلالة.

محمد عبد الوهاب مختلفًا

ربما اعتمد محمد عبد الوهاب على مدرسة محمد كريم الثابتة والأكثر اقترابًا منه في التلقي على مستوى الأداء التمثيلي والإطار الذي يقدمه فيه، عبر أغنيات كلاسيكية الأداء والشكل وهو النموذج الأساسي لفترات طويلة بل صار أسلوبًا يقحمه أي مطرب آخر عند تقديم أغاني في أي فيلم مصري، إلا أنه ما يجدر الإشارة إليه هنا هما أغنيتان في فيلم «لست ملاكًا» إنتاج عام ١٩٤٦م، قدمهما عبد الحليم نصر سينمائيًّا كمدير للتصوير لهذا العمل؛ حيث صور أغنية (القمح

الليلة) التي تعتبر أفضل ما قدمه عبد الوهاب كاستعراض سينمائي داخل إطار تنفيذ أغنية له ، ففي كل الأعمال إما أن يكون الأداء أمام أو حول مجموعة من الحسان والحسان فقط ، بينما نجد في القمح الليلة أن الشكل السينمائي لأداء الأغنية يأتي مختلفًا من حيث شكل الأغنية وتقطيعها فيما يتعلق باللقطات ، ليس هذا فحسب بل أيضًا تلك البساطة البادية في تنفيذ أغنية (عمري ما حنسى يوم الإثنين) التي تُقَدَّم في الفيلم نفسه على البلاج مع شخصية وحيدة هي نور الهدى ، وهذا الجو العام المصاحب من بحر ورمال وهواء ، وانتعاش باللحظة الشعورية والأداء وتوصيل معاني الكلمات .

عبد الحليم حافظ شكل ثانٍ

قبل أن نختم هذا الجزء يجدر الإشارة إلى تنفيذ بعض الأغنيات الأخرى من فيلم عاطف سالم «يوم من عمري» إنتاج ١٩٦١م للفنان عبد الحليم حافظ . في (ضحك ولعب وجد وحب) استخدم عبد الحليم نصر مدينة الملاهي والحركة وإظهار مفرداتها وتقسيم كوبليهات الأغنية بين جدران هذه الملاهي وألعابها المختلفة وتركيب حالة الانسجام والشعور بين إلقاء الأغنية وانعكاسها على الفريق المصاحب وردود أفعال المتفرج حيال الكلمات والنغم الذي يضم تلك اللحظات من الأداء المرح الشاب ، وتوظيفه لخلق حالة من البهجة والشعور بالتفاؤل والسعادة ، ورغم محدودية المكان فإن القدرة على تنفيذ ذلك سينمائيًّا جعلت هناك قبولاً وحبورًا لا شك فيهما ، وربما كانت أغنية (بعد إيه) هي النموذج الأمثل لإبداع الصورة السينمائية؛ حيث استغل شوارع القاهرة ليلاً وفجرًا فى تقديم كوبليهات الأغنية والتعبير عنها عبر مرئيات ذات دلالة مشهدية ووحدة صورة متسقة مع مضمون ما بين السطور وحالة الوجد التي يقدمها عبد الحليم حافظ أثناء الأداء والغناء في ذات الوقت وهي إحدى السمات التي تميز فيها عبد الحليم نصر الذي كثف الأغنية دراميًّا وظهرت من أفضل ما قدم عبر الأفلام الغنائية الكثيرة التي أبدعت في تاريخ الفيلم الغنائي ، بالمشهدية غير التقليدية ، تنتقل من حالة الثبات إلى حالة الحركة عبر لحظات مشحونة بالشجن والانفعالات الداخلية التي تنعكس من خلال وحدة الصورة ، التي تكون في النهاية الوحدة الموضوعية للأغنية وموقعها داخل إطار الفيلم ، وهذا النسيج المرئي أضاف للصوت واللحن بعدًا آخر مختلفًا وجديدًا إلى الأغنية لقدرة الصانع على تنفيذها على هذا النحو .

الاستكشاف

في أعمال عبد الحليم نصر، نموذج آخر من فصيلة الأغنيات الخفيفة إن جاز التعبير، لكنه قدمها من خلال فيلم (طلاق سعاد هانم) إنتاج عام ١٩٤٨م - إخراج أنور وجدي - هو تطويع لغة الإسكتش الذي يقدمه محمود شكوكو (يا حسن) لخلق وحدة مشهدية، مشهد جدير بالمشاهدة سينمائيًّا، تم تركيبه بشكل فني ورؤية سينمائية، مواجهة بين المحلل «أنور وجدي» والزوج السابق «فريد شوقى» بعد أن قام الزوج بطلاق زوجته ثلاث مرات.

لذا أصبح عليه الخروج من حياتها، فيحدث الصدام ومعركة طاحنة بين الزوج الحالي أو المحلل والزوج السابق. هذا هو الموقف الذي كان من الممكن أن يمر كمعركة من معارك السينما التي كانت تقدم في هذا الزمان، لكن الشكل الساخر عبر إسكتش شكوكو يضيف إلى مشاهد خفة الدم والطرافة في معالجة النص الذي قُدِّم في السينما المصرية عشرات المرات، فكان شكوكو عبر الإسكتش الضاحك الباكي في آن واحد (سلامتك يا حسن... من العين والحسد) يُكسب المشهد شحنة لذيذة من السخرية والفكاهة، وكذلك استخدام التشكيل الحركي أثناء المعركة (بين أنور وجدي وفريد شوقي) وفى الوقت نفسه بين (شكوكو ووداد حمدي) وقيادة أوركسترا الكومبارس الخدم الذي يردد مقاطع الإسكتش الذي يدور في هول كبير وسلم داخل الفيلا... صعودًا ونزولاً.

أرقى نماذج التصوير في مدرسة الإسكندرية

ربما كانت الصور الإبداعية التي كونها عبد الحليم نصر عبر تاريخه الطويل - الكلاسيكية السكندرية - والتي صاغت كل أعماله السينمائية وجدد فيها وتطورت عبر تاريخه الطويل، تبقى وستبقى عبر عملين هامين في تاريخ الإبداع السينمائي المصري وأفلامه الروائية الطويلة، اتفقنا أو اختلفنا، لكنها زخرت في النهاية برحيق عبد الحليم نصر البصري، وإبداعه المرئي، وعالمه الفريد المتمكن في التعبير عن النص الروائي - حقيقة الأمر أن هناك مخرجًا للعمل، لكن الاعتقاد الأوفق أنها رؤية مدير التصوير النابه الواعي بما لديه من قماشة سينمائية تحمل الدلالات التعبيرية الخاصة به من خلال عين المصور الحرفي الصانع ذي التجارب المشهدية الرائعة سينمائيًّا.



ميرامار المدينة المفتوحة

في عالم فيلم «ميرامار» إنتاج عام ١٩٦٩م ـ من إخراج كمال الشيخ ـ يقدم الفيلم أحداثه داخل بنسيون ميرامار في هذه المدينة الساحلية الجميلة ذات التاريخ والثقافات المتعددة وأصولها الأوروبية في المعمار والمباني، وأيضًا في تلك الشوارع والميادين والكورنيش الممتد، وتلك الحانات والصالات التي كانت موجودة بها، وتلك الأزقة المتقاطعة على الشوارع الطولية، هذه المدينة «الإسكندرية» معشوقة نجيب محفوظ، وأيضًا الأم الحاضنة والراعية للتجارب والتاريخ الأول لعبد الحليم نصر . . . فكيف مزج عبد الحليم نصر الحالات الدرامية المختلفة التي تدور داخل البنسيون بين شخصياته المعقدة المتنافرة، وبين هذا العالم الذي يموج خارج البنسيون، كيف وصلت تلك النسائم السكندرية وهذا العبير الذى يلف أرجاء المدينة بأحداث وشخصيات ميرامار؟

نقول إن عبد الحليم نصر في هذا النموذج كان مثالاً رائعًا لمدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي وأبجدية المحافظة على أسلوبه الكلاسيكي في رسم وقائع الحركة عبر منظور الصور الخارجية في استخدام درامي ليؤكد عمق وترابط الموضوعات المقدمة من شخصياته مع حكايات هذه المدينة في كازينوهات وصالات المدينة، أو الكورنيش الممتد، أو محطة القطار أو الشوارع الجانبية في محطة الرمل وطلعت حرب والنزهة، بعد ثلاثين عامًا من انتقاله للعمل في القاهرة، يعود عبد الحليم نصر إلى مسقط رأسه يعيد اكتشافها من جديد والغوص في دقائق وثنايا المدينة والبحث عن خصوصيتها وتقديمها في إطار سينمائي يخدم الصياغة الفيلمية، وتوظيف ذلك كله في بناء بصري لا يمكن أن نفصله عن رصيده وتقديم هذا الرصيد المرئي لحب هذه المدينة الساحلية ورصدها في تاريخ العمل السينمائي لتصبح ركنًا رئيسيًّا لا يمكن فصله عن تواجد ميرامار، بل أن ميرامار صارت هي الإسكندرية بكل دقائقها ووقائع أحداثها وبناء الدراما المقدمة من خلالها، كل هذا جعل من «ميرامار» مذاقًا خاصًّا جدًّا، لا يمكن تجاوزه دون الخوض في شكل الحياة، وحالات التفرد التي وجدت عليه الأماكن العامة واستخدامه لها دراميًّا، وتكثيف لحظات الصراع منذ قدوم «زهرة» بطلة «ميرامار» وحتى خروجها في نهاية الأحداث لتواجه المتغيرات الجديدة في حياتها على الرصيف المواجه للكورنيش؛ حيث مطعم كاليثيا والقنصلية الإيطالية كاملاً، وصولاً إلى (أبو العباس) بقبابه ومآذنه وكذا مجموعة النوادي وصولاً إلى قلعة قايتباي.

«ميرامار» إذن نموذج هام في سينما هذه المدرسة التي وجدت في الصور الخارجية مفتاح الألفة والتعبير عن الحالات الشعورية المختلفة، ودقة وجمال اللحظة واستخدامها كصور سينمائية معبرة عن منهج وعالم هذا الرجل الذي حافظ على شكل فنه كأحد المبدعين السينمائيين الذين لم تشهدهم مصر على هذا النحو.

الأرض الكادر الأخير

الصورة الأخرى، أو النموذج الهام في تصورنا لمدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي هو هذا الإبداع البصري عندما قدم عبد الحليم نصر فيلم «الأرض» إنتاج ١٩٧٠م، من إخراج يوسف شاهين. بطبيعة الحال لا يمكن إغفال استخدام اللوكيشن الذي تم اختياره في الأساس عند المعاينة الأولى، وهو الفيوم وإمكانيات أن تكون تلك البقعة مسرحًا لأحداث رائعة شاهين، الشرقاوي، حسن فؤاد، أو هذه الخضرة اليانعة لأرض مصر البكر، المعطاءة، الجميلة، أو تلك الصياغة السينمائية لشكل الحكاية وخصائصها ودقائقها التي سبق الجميع وتكلم عنها، لكن هناك شق آخر في هذا الجانب المرئي الذي توج عمل عبد الحليم نصر في استخدام الأماكن المفتوحة التي يعشقها - وأيضًا يوسف شاهين - والتي تقع في إطار تركيبة خاصة نفسية، وذات مذاق ورؤية انفعالية بالأماكن المفتوحة، وتلك قصة أخرى. لكن ما نحن بصدده هنا هو استخدام شاهين وعبد الحليم نصر اللقطة الأخيرة لهذا العمل العبقري، والحل البصري والنهاية المؤلمة والحزينة التي يضعنا فيها عبد الحليم نصر لتلك اليد التي تتمسك بالأرض والجذور والتراب والطين بينما الدماء تترف منها، وتلك المشاعر التي تختلج المتفرج عندما يذوب داخل شخصية وانفعالات أبو سويلم دفاعًا عن الشرف والعرض والصور التي تتابع في لقطات النهاية.

في تصورنا إن رؤية الصانع لهذه النهاية، كانت إحدى الحلول البصرية الشديدة التعقيد في التنفيذ والدلالة عن المقاومة والاستمساك بالأمل، بالوطن، بالأرض، والتعبير عن عمق الارتباط الشديد بين شخصية أبو سويلم ومصر والآمال التي كانت معقودة على ضرورة التمسك بكل حبة رمل وطين من تراب الوطن، والتعبير من خلال هذه اليد التي ظلت حتى النهاية متمسكة وشديدة القوة والإيمان بأن هذه الأرض لابد وأن تكون هي الأمل الوحيد لكرامة الإنسان وتميزه

والعمل على ضرورة عدم تركها دون مقابل، أو حتى بمقابل الأرواح المبذولة هو المعنى أو مجموعة المعاني التي أكدتها الصورة النهائية التي تجاوزت كل معاني الخطابة والإنشاد التي كثيرًا ما تقال، صورة بإيجاز لمعنى هام وحياتي، شكل قاسٍ، لكن ليس بالقسوة التي تغتصب بها هذه الأرض.

محمود المليجي في فيلم يوسف شاهين "الأرض" عام ١٩٧٠م

صورة بها الكثير من البلاغة المرئية والذهنية والعاطفية، مُوَظَّفة توظيفًا بارعًا فى نقل المشاعر والأحاسيس بصريًّا، لم تكن منفصلة عن إطار العمل ككل، بل إن العمل وتوظيفه للصورة ساهم في نقل وحدة الفكر المستهدف من الفيلم الذي تدور أحداثه فى الثلاثينيات، بينما رموزه تحدثنا عن مصر الستينيات. وهذه اللقطة وصياغتها، ما هي إلا شهادة على التاريخ الطويل والخبرة الرائعة والحرفية والدرجة الرفيعة التي قدمها عبد الحليم نصر طوال مشوار حياته السينمائي، المجدي، العبقري الذي ساهم في إيجاد حلول درامية كثيرة عبر صوره السينمائية المبهرة والرائعة التي قدمها فى أعماله السينمائية.

فيلموغرافيا أعمال عبد الحليم نصر:

قائمة أفلام عبد الحليم نصر:

١- ١٩٣٣م: فيلم أولاد مصر (بالاشترك مع ألفيزي) إخراج: توجو مزراحي
٢- ١٩٣٤م: فيلم المندوبان إخراج: توجو مزراحي
٣- ١٩٣٥م: فيلم الدكتور فرحات إخراج: توجو مزراحي
٤- ١٩٣٥م: فيلم البحار إخراج: توجو مزراحي
٥- ١٩٣٦م: فيلم ميت ألف جنيه إخراج: توجو مزراحي
٦- ١٩٣٦م: فيلم خفير الدرك إخراج: توجو مزراحي
٧- ١٩٣٧م: فيلم العز بهدلة إخراج: توجو مزراحي
٨- ١٩٣٧م: فيلم شالوم الرياضي إخراج: توجو مزراحي
٩- ١٩٣٧م: فيلم مبروك إخراج: فؤاد الجزايرلي
١٠- ١٩٣٧م: فيلم الساعة ٧ إخراج: توجو مزراحي

١١- ١٩٣٧م: فيلم دكتور أبامينوندس (يوناني) إخراج: توجو مزراحي
١٢- ١٩٣٨م: فيلم التلغراف إخراج: توجو مزراحي
١٣- ١٩٣٨م: فيلم أنا طبعي كده إخراج: توجو مزراحي
١٤- ١٩٣٨م: فيلم اللاجئة (صوفيا فيمبو - يوناني) إخراج: توجو مزراحي
١٥- ١٩٣٨م: فيلم عندما يغيب الزوج (فيمبو - يوناني) إخراج: توجو مزراحي
١٦- ١٩٣٩م: فيلم عثمان وعلي إخراج: توجو مزراحي
١٧- ١٩٣٩م: فيلم سلفني ٣ جنيه إخراج: توجو مزراحي
١٨- ١٩٣٩م: فيلم خلف الحبايب إخراج: فؤاد الجزايرلي
١٩- ١٩٤٠م: فيلم الباشمقاول إخراج: توجو مزراحي
٢٠- ١٩٤٠م: فيلم قلب امرأة إخراج: توجو مزراحي
٢١- ١٩٤١م: فيلم ليلى بنت الريف إخراج: توجو مزراحي
٢٢- ١٩٤١م: فيلم ليلة وليلة إخراج: توجو مزراحي
٢٣- ١٩٤١م: فيلم الفرسان الثلاثة إخراج: توجو مزراحي
٢٤- ١٩٤١م: فيلم ليلى بنت مدارس إخراج: توجو مزراحي
٢٥- ١٩٤٢م: فيلم أولاد الفقراء إخراج: يوسف وهبي
٢٦- ١٩٤٢م: فيلم ليلى إخراج: توجو مزراحي
٢٧- ١٩٤٢م: فيلم علي بابا والأربعين حرامي إخراج: توجو مزراحي
٢٨- ١٩٤٢م: فيلم بنت ذوات إخراج: يوسف وهبي
٢٩- ١٩٤٢م: فيلم لو كنت غني إخراج: بركات
٣٠- ١٩٤٣م: فيلم جوهرة إخراج: يوسف وهبي

٣١- ١٩٤٣م: فيلم الطريق المستقيم إخراج: توجو مزراحي

٣٢- ١٩٤٣م: فيلم تحيا الستات إخراج: توجو مزراحي

٣٣- ١٩٤٤م: فيلم من الجاني؟ إخراج: أحمد بدرخان

٣٤- ١٩٤٤م: فيلم ليلى في الظلام إخراج: توجو مزراحي

٣٥- ١٩٤٤م: فيلم كذب في كذب إخراج: توجو مزراحي

٣٦- ١٩٤٤م: فيلم شارع محمد علي إخراج: نيازي مصطفى

٣٧- ١٩٤٤م: فيلم ابن الحداد (مع جوليو دي لوكا) إخراج: يوسف وهبي

٣٨- ١٩٤٤م: فيلم نور الدين والبحارة الثلاثة إخراج: توجو مزراحي

٣٩- ١٩٤٥م: فيلم قبلة في لبنان إخراج: أحمد بدرخان

٤٠- ١٩٤٥م: فيلم المظاهر إخراج: كمال سليم

٤١- ١٩٤٥م: فيلم سلامة إخراج: توجو مزراحي

٤٢- ١٩٤٥م: فيلم تحيا الرجالة إخراج: توجو مزراحي

٤٣- ١٩٤٥م: فيلم أحلام الحب إخراج: فؤاد الجزايرلي

٤٤- ١٩٤٥م: فيلم الفنان العظيم إخراج: يوسف وهبي

٤٥- ١٩٤٥م: فيلم قصة غرام إخراج: محمد عبد الجواد

٤٦- ١٩٤٦م: فيلم مجد ودموع إخراج: أحمد بدرخان

٤٧- ١٩٤٦م: فيلم ملكة الجمال إخراج: توجو ونيازي

٤٨- ١٩٤٦م: فيلم اليتيمة إخراج: فؤاد الجزايرلي

٤٩- ١٩٤٦م: فيلم بنت الشرق إخراج: إبراهيم لاما

٥٠- ١٩٤٦م: فيلم لست ملاكًا إخراج: محمد كريم

٥١- ١٩٤٦م: فيلم ليلى بنت الأغنياء إخراج: أنور وجدي
٥٢- ١٩٤٧م: فيلم القاهرة بغداد إخراج: أحمد بدرخان
٥٣- ١٩٤٧م: فيلم قلبي دليلي إخراج: أنور وجدي
٥٤- ١٩٤٧م: فيلم فاطمة إخراج: أحمد بدرخان
٥٥- ١٩٤٨م: فيلم بلبل أفندي إخراج: حسين فوزي
٥٦- ١٩٤٨م: فيلم طلاق سعاد هانم (مع حسن داهش) إخراج: أنور وجدي
٥٧- ١٩٤٨م: فيلم عنبر إخراج: أنور وجدي
٥٨- ١٩٤٩م: فيلم غزل البنات إخراج: أنور وجدي
٥٩- ١٩٤٩م: فيلم ليلة العيد إخراج: حلمي رفلة
٦٠- ١٩٥٠م: فيلم شاطئ الغرام إخراج: بركات
٦١- ١٩٥٠م: فيلم آخر كدبة إخراج: أحمد بدرخان
٦٢- ١٩٥٠م: فيلم ياسمين إخراج: أنور وجدي
٦٣- ١٩٥١م: فيلم ليلة غرام إخراج: أحمد بدرخان
٦٤- ١٩٥٢م: فيلم المهرج الكبير إخراج: يوسف وهبي
٦٥- ١٩٥٢م: فيلم زينب (بالإشتراك مع بريل/ فاركاش) إخراج: محمد كريم
٦٦- ١٩٥٣م: فيلم بعد الوداع إخراج: أحمد ضياء الدين
٦٧- ١٩٥٥م: فيلم الوحش إخراج: صلاح أبو سيف
٦٨- ١٩٥٤م: فيلم وعد إخراج: أحمد بدرخان
٦٩- ١٩٥٤م: فيلم جنون الحب إخراج: محمد كريم
٧٠- ١٩٥٥م: فيلم الله معنا إخراج: أحمد بدرخان

٧١- ١٩٥٥م: فيلم قصة حبي إخراج: بركات

٧٢- ١٩٥٦م: فيلم إزاي أنساك إخراج: أحمد بدرخان

٧٣- ١٩٥٧م: فيلم بورسعيد إخراج: عز الدين ذو الفقار

٧٤- ١٩٥٧م: فيلم لا أنام (مع محمود نصر) إخراج: صلاح أبو سيف

٧٥- ١٩٥٧م: فيلم تجار الموت إخراج: كمال الشيخ

٧٦- ١٩٥٨م: فيلم سيدة القصر إخراج: كمال الشيخ

٧٧- ١٩٥٩م: فيلم عاشت للحب إخراج: السيد بدير

٧٨- ١٩٥٩م: فيلم السابحة في النار إخراج: محمد كامل حسن

٧٩- ١٩٥٩م: فيلم من أجل حبي إخراج: كمال الشيخ

٨٠- ١٩٥٩م: فيلم المرأة المجهولة إخراج: محمود ذو الفقار

٨١- ١٩٦٠م: فيلم رجل بلا قلب إخراج: سيف الدين شوكت

٨٢- ١٩٦٠م: فيلم حب وحرمان إخراج: إبراهيم عمارة

٨٣- ١٩٦٠م: فيلم بهية إخراج: رمسيس نجيب

٨٤- ١٩٦٠م: فيلم ثلاث وريثات إخراج: السيد بدير

٨٥- ١٩٦١م: فيلم شاطئ الحب إخراج: بركات

٨٦- ١٩٦١م: فيلم يوم من عمري إخراج: عاطف سالم

٨٧- ١٩٦١م: فيلم امرأة وشيطان إخراج: سيف الدين شوكت

٨٨- ١٩٦١م: فيلم لن أعترف إخراج: كمال الشيخ

٨٩- ١٩٦١م: فيلم بلا دموع إخراج: محمود ذو الفقار

٩٠- ١٩٦١م: فيلم لا تطفئ الشمس إخراج: صلاح أبو سيف

٩١- ١٩٦٢م: فيلم يوم بلا غد إخراج: بركات

٩٢- ١٩٦٢م: فيلم المعجزة إخراج: حسن الإمام

٩٣- ١٩٦٣م: فيلم لا وقت للحب إخراج: صلاح أبو سيف

٩٤- ١٩٦٣م: فيلم شفيقة القبطية إخراج: حسن الإمام

٩٥- ١٩٦٣م: فيلم منتهى الفرح إخراج: عاطف سالم

٩٦- ١٩٦٣م: فيلم الليلة الأخيرة إخراج: كمال الشيخ

٩٧- ١٩٦٤م: فيلم ألف ليلة وليلة إخراج: حسن الإمام

٩٨- ١٩٦٤م: فيلم الجاسوس إخراج: نيازي مصطفى

٩٩- ١٩٦٥م: فيلم المماليك إخراج: عاطف سالم

١٠٠- ١٩٦٥م: فيلم باسم الحب إخراج: السيد زيادة

١٠١- ١٩٦٦م: فيلم شقاوة رجالة إخراج: حسام الدين مصطفى

١٠٢- ١٩٦٦م: فيلم كنوز إخراج: نيازي مصطفى

١٠٣- ١٩٦٦م: فيلم ثورة اليمن إخراج: عاطف سالم

١٠٤- ١٩٦٧م: فيلم كرامة زوجتي إخراج: فطين عبد الوهاب

١٠٥- ١٩٦٧م: فيلم الزوجة الثانية إخراج: صلاح أبو سيف

١٠٦- ١٩٦٧م: فيلم غرام في الكرنك إخراج: علي رضا

١٠٧- ١٩٦٨م: فيلم روعة الحب إخراج: محمود ذو الفقار

١٠٨- ١٩٦٨م: فيلم القضية ٦٨ إخراج: صلاح أبو سيف

١٠٩- ١٩٦٩م: فيلم ليلة واحدة إخراج: سعد عرفة

١١٠- ١٩٦٩م: فيلم يوميات نائب في الأرياف إخراج: توفيق صالح



١١١- ١٩٦٩م: فيلم ميرامار	إخراج: كمال الشيخ
١١٢- ١٩٧٠م: فيلم الأرض	إخراج: يوسف شاهين
١١٣- ١٩٧٠م: فيلم نحن لا نزرع الشوك	إخراج: حسين كمال
١١٤- ١٩٧٠م: فيلم دلال المصرية	إخراج: حسن الإمام
١١٥- ١٩٧٠م: فيلم أوهام الحب	إخراج: ممدوح شكري
١١٦- ١٩٧١م: فيلم أختي	إخراج: بركات
١١٧- ١٩٧١م: فيلم شيء في صدري	إخراج: كمال الشيخ
١١٨- ١٩٧٢م: فيلم الخوف	إخراج: سعيد مرزوق
١١٩- ١٩٧٢م: فيلم حكاية بنت اسمها مرمر	إخراج: بركات
١٢٠- ١٩٧٢م: فيلم الزائرة	إخراج: بركات
١٢١- ١٩٧٢م: فيلم خلي بالك من زوزو	إخراج: حسن الإمام
١٢٢- ١٩٧٢م: فيلم أنف وثلاثة عيون	إخراج: حسين كمال
١٢٣- ١٩٧٣م: فيلم الحب الذي كان	إخراج: علي بدرخان
١٢٤- ١٩٧٤م: فيلم أين عقلي	إخراج: عاطف سالم
١٢٥- ١٩٧٤م: فيلم حبيبتي	إخراج: بركات
١٢٦- ١٩٧٤م: فيلم أميرة حبي أنا	إخراج: حسن الإمام
١٢٧- ١٩٧٥م: فيلم حبي الأول والأخير	إخراج: حلمي رفلة
١٢٨- ١٩٧٥م: فيلم النداهة	إخراج: حسين كمال
١٢٩- ١٩٧٥م: فيلم الكداب	إخراج: صلاح أبو سيف
١٣٠- ١٩٧٦م: فيلم حب على شاطئ ميامي	إخراج: حلمي رفلة

١٣١– ١٩٧٧م: فيلم جنس ناعم إخراج: محمد عبد العزيز

١٣٢– ١٩٧٨م: فيلم شفيقة ومتولي (مع محسن نصر) إخراج: علي بدرخان

١٣٣– ١٩٨٠م: فيلم قصر في الهواء (والإخراج) إخراج: عبد الحليم نصر

١٣٤– ١٩٨١م: فيلم المشبوه إخراج: سمير سيف

الخلاصة:

يطرح المخرج بالتنسيق مع مدير التصوير أحجام اللقطات وأحجام العدسات وشكل ووضع الكاميرا (الارتفاع) وآلية تحريكها وهو عمل أصيل للمخرج، ولكنه بالتعاون والتفاهم مع مدير التصوير لما يتميز به من خيره في علاقته بالزوايا والعدسات المختلفة، والفرق البصري بين عدسة وأخرى لتحقيق الصورة الأمثل، كذلك الجو العام لإضاءة المشهد، وهي رؤية لمخرج الفيلم تنفذ من خلال مدير التصوير لما يملكه من خيره في مجال عمله.

محسن نصر .. آخر عنقود الموهوبين..

" محسن نصر " هو الشقيق المتمم لرائد التصوير السينمائي المصري " عبد الحليم نصر " عراب وأستاذ الأساتذة في مجاله الى جوار شقيقه المبدع بصريا – أيضاً – "محمود نصر"، أخذ منهما هذه الروح الوثابة وسلسلة البناء البصري الفطري المتكامل، كان محظوظا في أن يجمع بين الموهبة والفطرة والابداع والدراسة الأكاديمية، فكان الضلع الثالث في عائلة الموهوبين، وقائمة أعماله للدارس طويلة ولكننا هنا لابد لنا أن نشير اليه، ويكفيه على سبيل المثال عمله مع المبدع الكبير الرائع " يوسف شاهين " في بعض الأعمال التي تمثل علاقات فارقة في تاريخ السينما المصرية "اسكندرية ليه" / "حدوته مصرية " / "الوداع يا بونابرت" وكذا بعض الأعمال مع تلميذ شاهين الا وهو الفنان المبدع "علي بدرخان" في أفلام على شاكله "شفيقه ومتولي" / " أهل القمة ". سوف نجد الى أي مدى "محسن نصر" ينتمي الى مدرسة الاسكندرية في التصوير السينمائي.

الفصل الرابع

أسطوات تصوير مدرسة الإسكندرية
في السينما المصرية

ديفيد كورنيل
توليو كياريني
أشلي بريمافيرا
جوليو دي لوكا
فيري فاركاش
كليليو شيفشفيللي
محمود نصر
برونو سالفي
إبراهيم لاما
إبراهيم شيب



كيف كانت البداية؟

اقترنت المحاولات السينمائية الأولى فيما قبل العشرينيات من القرن الماضي في مصر بمحاولات تأسيس مجموعة أستوديوهات خاصة في مدينة الإسكندرية، تلك المدينة التي توافد عليها الكثيرون من شتى أنحاء العالم؛ حيث كانت ملتقى لثقافات عديدة ولهجات ولغات مختلفة ساهم جو التسامح الأخلاقي والديني في التعايش فيما بينهم، وصارت بوتقة انصهرت فيها عناصر شديدة التباين، لكنها كوَّنت في النهاية مزيجًا من هذا المجتمع الكوزموبوليتاني، تقدمت الصحافة والفوتوغرافيا ولحقت بهما تيارات مسرحية شامية وأخرى ذابت في أوائل التجارب السينمائية التي حولت فن الفوتوغرافيا الثابتة إلى فن آخر جديد، هو فن السينماغراف.

كان السبق لهذا الإيطالي السكندري أمبرتو دوريس بشكل خاص في تكوين هذا القوام السينمائي أو تلك المدرسة السكندرية في التصوير السينمائي كما سبق وأن قدمنا شبكة مجموعة العلاقات المختلفة لحشد كبير من أسطوانات التصوير في مدرسة الإسكندرية، والتي كان لها دور الريادة في تصوير بدايات السينما المصرية الصامتة، ثم فيما بعد الناطقة، عبر أول أستوديو أقيم بها – أستوديو النزهة ـ فتشكلت ملامح البدايات، وآخرون التحقوا لدى تلميذه ـ ألفيزي أورفانيللي في أستوديو القائد جوهر في المنشية الصغرى ـ الذي سجل من خلاله الأعمال الطويلة الروائية الأولى للكثيرين، وساهم بشكل مباشر ورئيسي في مكانة وريادة الإسكندرية. هذا الأستوديو أطلق مجموعة كبيرة من العاملين لديه في حرفية الإظهار والطبع والتحميض والمونتاج، ليكونوا النواة الأولى في دعم تصوير العشرات من هذه الأفلام التي أنتجت في فترات قريبة منذ نهاية العشرينيات في القرن الماضي، وصاحبت رحلة ميلاد السينما المصرية الروائية مع عدد من المخرجين الأجانب والمصريين الذين وجدوا في السينما شكلاً ومنفذًا مختلفًا في طريقة التعبير والوصول إلى المتفرج بشكل أيسر حالاً من العمل في إطار المسرح وبرتوكولاته، وإن كانوا قد استعانوا بهؤلاء المصورين الأوائل من هذه التركيبة، إلا أنهم استعانوا أيضًا واجتهدوا في أن يستمدوا خبرات أخرى من الفنون القائمة وقتذاك، وهو فن المسرح؛ حيث يمكن اقتباس حرفيات بناء الديكور وكذلك الملابس والمكياج... إلخ.

المصور السينمائي

المصور السينمائي لعب دورًا هامًّا ومسئولاً في بدايات العمليات الإنتاجية؛ حيث خبرات الإخراج في ذلك الوقت كانت لاتزال محدودة الحركة في نقل روح النص الدرامي إلى صور سينمائية، وبالتالي صار المصور السينمائي له الكثير من الأهمية لدى عنصر الإنتاج، فهو يريد مصورًا فاهمًا وواعيًا لدوره ومسئوليته أمام المنتج، وكذلك أمام العملية الإبداعية، ولا تفهم العملية الإبداعية على أنها حركة الكاميرا واللقطات القريبة أو المتوسطة أو البعيدة... إلخ من تلك الإبداعات للتعبير عن النص بل اختيار المصور ليكون المسئول عن توزيع الإضاءة (الطبيعية بشكل أساسي، أو صناعية بشكل فرعي)؛ حيث لم تكن الأدوات متقدمة في هذا الوقت، وأيضًا اختيار زوايا التصوير، وحركة الكاميرا، بل يضاف إلى المهام الخاصة به الإشراف على حركة الممثلين في عمق المجال، وتكوين المناظر، إلى جانب إصداره التعليمات التي يمكن من خلالها رفع قيمة العمل من الناحية الفنية والجمالية والتعبيرية في حدود إمكانيات الكاميرا وبدائيتها، بل يساهم أيضًا في تصميم المناظر أو بنائها بما يخدم عملية التصوير التي تعد مغامرة لا يمكلها إلا حرفي واعٍ بمساحة وإمكانيات الفيلم الخام والمعمل في الإظهار والطبع في الكاميرا التي يتعامل معها، مع الفيلم بوضع خطط العمل لتنفيذ تصوير اللقطات والمشاهد. ويُلاحظ أن هذه المسئوليات بها الكثير من اختصاصات المدير الفني أو مخرج العمل فيما بعد؛ حيث صارت للمصور السينمائي صلاحيات كبيرة جدًّا في بدايات العملية السينمائية، وبالتالي تعاظم دوره.

ليس هذا فحسب، وإنما هناك قدرات أخرى لابد أن يتسم بها المصور السينمائي بخلاف تلك المسئوليات الموجودة بين يديه، فقد أشرنا من قبل أنه لابد أن يكون لديه الصبر وقوة الاحتمال وهدوء الأعصاب والجلد والمثابرة المستمرة في العمل؛ حيث إنه المسئول عن جودة الصورة السينمائية لمتابعته الخاصة والإشراف الكامل على عملية الإظهار في المعامل حتى تخرج الصور في أفضل حالاتها، وقيامه بعملية المونتاج التي كانت تتم على كل نسخة منفردة، وتلك الكفاءة هي ما اعتمد عليها رأس المال في البداية.

هذا الأسطى المصور الفوتوغرافي الذي تحول إلى الأسطى المصور السينماغراف هو الذي يضبط المسافة الصحيحة بين الكاميرا بعدساتها المختلفة وحركة جموع الممثلين أو الأشياء داخل اللقطة، وتدريجيًّا ـ وعلى فترات طويلة ـ أضيف

إليه مساعدٌ في الغالب يبدأ من أول الطريق حمالاً . . . ماشينست ، ثم يقوم بتنفيذ بعض توجيهات المصور في موقع التصوير . . . أو اصطحابه معه إلى المعامل لتعلم كيفية الإظهار والطبع وكذا المونتاج .

أسطوات مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي

ديفيد كورنيل ، توليو كياريني ، أشلي بريمافيرا ، جوليو دي لوكا ، فيري فاركاش ، كليليو شيشفيللي ، محمود نصر ، برونو سالفي ، وكذا إبراهيم لاما وإبراهيم شيب ، هم نجوم تلك البدايات ، بعضهم في أفلام البدايات الأولى للفيلم الروائي الطويل الصامت ، وآخرون عملوا مساعدين لهم فيلم أو بعض أفلام ، لكنهم سرعان ما أصبحوا روادًا بجانب الآخرين في الإسهامات السينمائية . والكثيرون درسوا داخل معامل وأستوديوهات ألفيزي (الطبع والإظهار والتحميض) وعملوا داخل القصور الملكية فترات طويلة قبل احتراف العمل العام ، والبعض ترك المهنة مع دخول الحلفاء أراضي مصر أثناء الحرب العالمية الثانية وغادروا البلاد ، والآخرون قضوا بعض الوقت في سجن الأجانب ، ونخبة تواجدت حتى بدايات قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م ثم هاجروا ، وآخرون أصبحوا ضمن هيكل صناعة السينما المصرية حتى ما شاء الله وقضوا في مصر سنوات كثيرة ، والبعض آثروا السلامة وهاجروا بعد تأميمات يوليو عام ١٩٦١م .

تركوا بصمات كبيرة وأعمالاً كبيرة وأعمالاً سينمائية هامة ، عملوا أجانب ومصريين ، تسلموا فيما بعد راية التصوير السينمائي في السينما المصرية ، منهم من أجاد وتفوق وصارت له رؤياه وبصماته الرائعة في تاريخ هذا الفن . لم يعبهم أنهم تعلموا أو تتلمذوا على يد هذه المدرسة الأولى ، لكن هؤلاء الأساتذة قدموا سينما مصرية خالصة قريبة من الشعب المصري العربي ، وقوائم أفلامهم خير دليل على ذلك ، وتركوا للتاريخ وثائق اجتماعية شديدة الأهمية تحاكي شكل مجتمعنا من حيث اللهجة والمأكل والملبس والحياة العامة والمشكلات التي تناولتها السينما المصرية عبر تاريخها الطويل ، إلى جانب تقديم الأشكال الترفيهية والغنائية ومحاولة نقل صور بصرية لقطاعات كبيرة من قاع وقمة المجتمع وسط ظروف تاريخية متغيرة وشديدة التعقيد ، بعضها جاد جدًّا ، وأخرى تميزت بالسطحية وعدم النضج ، لكنها لم تكن رؤياهم ، بقدر ما أصبحت رؤية فناني الإخراج التي بدأت ملامحهم تتأكد يومًا بعد يوم مع مسيرة صناعة السينما المصرية ،



لكنهم كانوا النواة الأولى أو الموجة الأولى، أو البداية الحقيقية لتأسيس ما يمكن أن نسميه بمدرسة الإسكندرية في السينما المصرية، أسطوات يمتلكون حرفية وبراعة استخدام (كاميرات، أدوات تحميض، إضاءة)، ونضوج استخدامها مرحليًّا لتمكنهم من وجود أكثر من لغة أجنبية – الإيطالية أو الفرنسية – والالتزام الجاد والانضباط في المواعيد، والقدرة على الحركة السريعة والسيطرة على الموقف والتغلب على الصعوبات والابتكار، وهي سمات نجدها لدى تلاميذ ومساعدي تلك المرحلة الذين صاروا فيما بعد مديري التصوير المصريين الكبار والعظام في تاريخ هذه الصناعة السينمائية.

فماذا قدم هؤلاء الأسطوات؟ وكيف قدموا هذا الإنتاج السينمائي الغزير؟ إنها محاولة منا لتأصيل دور هؤلاء الرواد، حاولنا إلقاء بعض الضوء على تلك البدايات، قدمنا البعض منها عبر الوثائق المتاحة، ليست كاملة في بعضها لكنها محاولة أعدنا فيها التدقيق والتمحيص وإضافة ما يمكن إضافته لآخرين سبقونا في هذا المجال، لم نصل إلى الكمال، ولكننا نعتقد أننا أضأنا شمعة، يمكن أن تنير لآخرين إضافات أخرى لاستكمال مسيرة مفقودة في تاريخنا السينمائي.

إلى كل هؤلاء السابقين من الباحثين والآخرين القادمين نقدم تلك المحاولة التي تعد غير مسبوقة في تاريخ البحث السينمائي في أوراق أسطوات تصوير مدرسة الإسكندرية في السينما المصرية، لعلنا نفتح طريقًا كان مغلقًا ولم يطرق من قبل، وقد يأتي من يضيف ويضيء شمعة أخرى تكشف ملامح ومعالم طرق أخرى لم نتوصل إليها، لكنه يتبقى في النهاية محاولة جادة في طريق وَعِرٍ وغير مطروق من قبل بهذا الحجم وتلك المساحات حول جهود وريادة هؤلاء الأسطوات.



(١) ديفيد كورنيل

أحد مصوري مدرسة الإسكندرية الأوائل في السينما المصرية، حيث البدايات الأولى عبر بوابة دوريس ـ أمبرتو دوريس ـ الذي كان يملك أستوديو به المعامل ومواد الإظهار والتحميض وآلات التصوير. بدأت قدراته في متابعة الأعمال الوثائقية منذ عام ١٩٠٧م، وحتى بعد تأسيسه الشركة الإيطالية وبناء أستوديو النزهة ـ أول أستوديو مصري عام ١٩١٧م – وقيامه بإنتاج ثلاثة أفلام روائية قصيرة (نحو الهاوية عام ١٩١٧م، شرف البدوي عام ١٩١٨م، الأزهار المميتة عام ١٩١٨م). بدا كورنيل في الصورة بشكل أساسي ورئيسي مساعدًا لأمبرتو دوريس، ولم يظهر آخرون إلا في بعض الكتابات مثل الصبي ـ في ذلك الوقت أو الفتى ـ ألفيزي أورفانيللي، الذي كان ضمن طقم أو مجموعة عمل أمبرتو دوريس حتى عام ١٩٢٨م، عندما استقل ألفيزي أورفانيللي وَوَجَّه نشاطه كاملاً إلى الأستوديو الخاص به؛ حيث كان يقوم بتشغيله للغير في ذلك الوقت، بينما يتجه ديفيد كورنيل في هذا العام ١٩٢٨م نحو تصوير الفيلم الثاني للمخرج إبراهيم لاما «فاجعة فوق الهرم» ويأتي معه مساعد «كاميرا مان» أشلي بريمافيرا ـ في الوقت الذي تعرف فيه لاما قبل

عام ـ أي عام ١٩٢٧م ـ على ألفيزي أورفانيللي عندما سجل لديه المشاهد الداخلية وصورها ألفيزي في فيلم «قبلة في الصحراء» ، الأمر الذي يؤكد حجم وصلة الاتصال الواضح بين مجموعة العمل في الإسكندرية من خلال أمبرتو دوريس وأورفانيللي .

ديفيد كورنيل . . . لم يكن غزير الإنتاج مثل أقرانه ، لكنه شَكَّل ملمحًا من ملامح مدرسة الإسكندرية ، بل كان أحد أعمدة هذه المدرسة منذ البدايات كغيره من رفقاء المهنة من مجموعة الإيطاليين بصفة عامة ، لكنه اختفى من الساحة فجأة في أوائل الحرب العالمية الثانية شأن كثيرين ، وتوقفت المعلومات حوله ، ولم يكن هناك في أي مرجع سبب مباشر لهذا الاختفاء أو كيفية اختفائه .

قائمة أفلام ديفيد كورنيل :

١- ١٩١٧م:	نحو الهاوية (مع أمبرتو دوريس)	إخراج: أمبرتو دوريس
٢- ١٩١٨م:	شرف البدوي (مع أمبرتو دوريس)	إخراج: أمبرتو دوريس
٣- ١٩١٨م:	الأزهار المميتة (مع أمبرتو دوريس)	إخراج: أمبرتو دوريس
٤- ١٩٢٨م:	فاجعة فوق الهرم (مع بريمافيرا)	إخراج: إبراهيم لاما
٥- ١٩٢٨م:	تحت سماء مصر	إخراج: وداد عرفي
٦- ١٩٢٩م:	غادة الصحراء (مع كياريني)	إخراج: وداد عرفي
٧- ١٩٣٠م:	معجزة الحب (مع إبراهيم شيب)	إخراج: إبراهيم لاما
٨- ١٩٣٧م:	تيتا وونج	إخراج: أمينة محمد
٩- ١٩٤٣م:	العامل	إخراج: أحمد كامل مرسي

× ملاحظة:

فيلم «العامل» إنتاج حسين صدقي عام ١٩٤٠م ظل في العلب لمشاكل رقابية خاصة ، وأفرج عنه عام ١٩٤٣م .



(٢) توليو كياريني

مصور سينمائي من أصول إيطالية، واحد من مجموعة المصورين الإيطاليين الذين وجدوا أنفسهم يتصدرون تصوير الأفلام الروائية الطويلة، وهو أحد أهم مصوري مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي، الذي أسسها أمبرتو دوريس، وهو ما تأكد لنا من خلال تعاقده مع شركة نحاس فيلم، عند قيامه بتصوير فيلم «أنشودة الفؤاد» عام ١٩٣٢م؛ حيث نص التعاقد على كيفية معاملته مثل المديرين الفنيين من حيث المكانة والأجر، هذا جانب، والجانب الآخر ينص التعاقد في أحد بنوده ـ البند الخامس ـ على أن أمبرتو دوريس هو أستاذه، وعليه الانصياع لتوجيهاته مثله في ذلك مثل المخرج أو المدير الفني ماريو فولبي، وهو الأمر الذي يؤكد مكانته كمدير تصوير، وفى الوقت نفسه يؤكد مكانة وقدرات أمبرتو دوريس من قبل منتج فيلم «أنشودة الفؤاد»، وهو تميز للاثنين معًا لكن فارقًا كبيرًا في الراتب أو المراتب بينهما، ويتأكد هذا بعد أن سعى إليه «وداد عرفي» والفنانة «عزيزة أمير» كي يكون مصور أول أعمالهما، فيلم «ليلى» الذي أنتج عام ١٩٢٧م، أول فيلم روائي طويل صامت أنتج في القاهرة وذلك بعد انتقاله إليها تسبقه أعماله التي قدمها في مدينة الإسكندرية من خلال تصويره الشرائط الوثائقية والإخبارية والاحتفالات التي كان يقوم أستوديو دوريس بتسجيلها.

يلاحظ أنه خلال الفترة من عام ١٩٢٧م حتى عام ١٩٤٠م قدم ٢٠ فيلمًا روائيًّا طويلاً ، منها ٣ أفلام من إخراجه ، و٧ أفلام من إخراج أحمد جلال الذي وجد فيه مبتغاه كمدير تصوير ، إلا أنه مثل ديفيد كورنيل ترك مصر عقب اندلاع الحرب العالمية الثانية مرتحلاً إلى المملكة الإيطالية ، وذكرت بعض المصادر والمراجع أنه عاد إلى مصر مراسلاً حربيًّا ومصورًا ومتابعًا لمجريات وأحداث معركة الصحراء في العلمين؛ حيث توفي هناك أثناء تغطية إحدى العمليات العسكرية ، ودفن مع من دفن في مقابر العلمين .

قائمة أفلام توليو كياريني

١- ١٩٢٧م :	ليلى	إخراج: وداد عرفي واستيفان روستي
٢- ١٩٢٩م:	بنت النيل (مع بريمافيرا)	إخراج: روكا
٣- ١٩٢٩م:	غادة الصحراء (مع ديفيد كورنيل)	إخراج: وداد عرفي
٤- ١٩٣١م:	صاحب السعادة كشكش بيه	إخراج: كياريني واستيفان روستي
٥- ١٩٣٢م:	أنشودة الفؤاد (مع أمبرتو دوريس)	إخراج: ماريو فولبي
٦- ١٩٣٢م:	مخزن العشاق	إخراج: كارلو بوبا
٧- ١٩٣٤م:	حوادث كشكش بيه	إخراج: كارلو بوبا
٨- ١٩٣٤م:	عيون ساحرة	إخراج: أحمد جلال
٩- ١٩٣٥م:	الغندورة	إخراج: مايو فولبي
١٠- ١٩٣٥م:	الدفاع	إخراج: يوسف وهبي
١١- ١٩٣٦م:	البنكنوت	إخراج: أحمد جلال
١٢- ١٩٣٦م:	أنشودة الراديو	إخراج: كياريني
١٣- ١٩٣٦م:	زوجة بالنيابة	إخراج: أحمد جلال

١٤- ١٩٣٧م:	مراتي نمرة ٢	إخراج: كياريني
١٥- ١٩٣٧م:	عمر وجميلة	إخراج: كارلو بوبا
١٦- ١٩٣٨م:	بنت الباشا المدير	إخراج: أحمد جلال
١٧- ١٩٣٩م:	فتش عن المرأة	إخراج: أحمد جلال
١٨- ١٩٣٩م:	بياعة التفاح	إخراج: حسين فوزي
١٩- ١٩٤٠م:	فتاة متمردة	إخراج: أحمد جلال
٢٠- ١٩٤٠م:	زليخا تحب عاشور	إخراج: أحمد جلال

× ملاحظة:

فيلم «أنشودة الراديو» الذي أنتج عام ١٩٣٦م، لم يكن مديرًا للتصوير والإخراج فقط، بل أيضا كاتبًا للقصة والسيناريو.



(٣) أشلي بريمافيرا

ربما كانت البدايات الحقيقية لهذا المصور أشلي بريمافيرا عندما عُيِّن مساعدًا ، أو بالمعنى المقصود للكلمة «كاميرا مان» بالمصطلح المعاصر ، عندما اختاره المصور ـ ديفيد كورنيل في فيلم الأخوان إبراهيم وبدر لاما «فاجعة فوق الهرم» عام ١٩٢٨م .

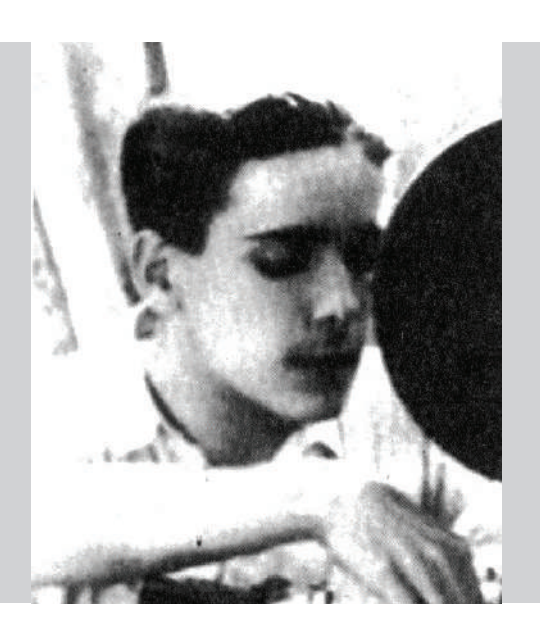
والمراجع التي بين أيدينا لم تذكر كيف كانت البداية لبريمافيرا ، لكن المرجح أنه كانت لديه خبرات في التصوير السينمائي ، وإلا ما كان اختاره ديفيد كورنيل وإبراهيم لاما للعمل معهما في هذا الفيلم؛ حيث ذكر في بعض الروايات القديمة أنه كان مصورًا بشركة كوداك في مصر مثل الكثيرين وهذا احتمال ، لكن الاحتمال الآخر والأقرب إلى الصواب أنه كان أحد العاملين لدى أستوديو ألفيزي أورفانيللي؛ حيث كانت تؤخذ المناظر الداخلية للفيلم لديه ، وديفيد كورنيل عمل هو وأورفانيللي معًا لدى أمبرتو دوريس منذ زمن بعيد عندما كان يجمعهما أستوديو النزهة – الشركة الإيطالية عامي ١٩١٧ – ١٩١٨م ، وبالتالي الخبرات التي كانت موجودة لدى ديفيد كورنيل بمساعدة ألفيزي هي التي أعطت مساحة

لبريمافيرا لكي يكون مساعدًا في هذا العمل، وبذلك أصبح أحد مؤسسي شكل التصوير في إطار مدرسة الإسكندرية التي ساهم في التأكيد على ملامحها بشكل عام وليصبح أحد مصوريها.

في نهاية حياته الفنية بمصر والتي كانت فيلم فؤاد الجزايرلي «تحت السلاح» أنتج عام ١٩٤٠م، شاعت المقادير أن تكون الحرب العالمية الثانية هي السبب في تواجد العشرات من الجاليات أو اختفائهم، ولكن الحكايات غير المؤكدة تقول إنه هاجر شأنه في ذلك شأن معظم مصوري الفترة من الأجانب الذين غادروا مصر بحثًا عن مكان آخر بعيدًا عن أخطار تلك الحرب الملعونة.

قائمة أفلام أشلي بريمافيرا

١- ١٩٢٨م:	فاجعة فوق الهرم (مع ديفيد كورنيل)	إخراج: إبراهيم لاما
٢- ١٩٢٩م:	بنت النيل (مع توليو كياريني)	إخراج: روكا
٣- ١٩٣٠م:	خيانة نص الليل	إخراج: محمد صبري
٤- ١٩٣٢م:	الضحايا	إخراج: إبراهيم لاما
٥- ١٩٣٣م:	الوردة البيضاء	إخراج: محمد كريم
٦- ١٩٣٣م:	الزواج	إخراج: فاطمة رشدي
٧- ١٩٣٤م:	الاتهام	إخراج: ماريو فولبي
٨- ١٩٣٤م:	شبح الماضي (مع إبراهيم لاما)	إخراج: إبراهيم لاما
٩- ١٩٣٥م:	شجرة الدر	إخراج: أحمد جلال
١٠- ١٩٣٦م:	ملكة المسارح	إخراج: ماريو فولبي
١١- ١٩٣٧م:	الحب المورستاني	إخراج: ماريو فولبي
١٢- ١٩٤٠م:	تحت السلاح	إخراج: فؤاد الجزايرلي



(٤) جوليو دي لوكا

عمل كمساعد مع توليو كياريني حتى عام ١٩٥٢م مع بداية قيام ثورة يوليو، ظل يعمل في السينما المصرية لم ينقطع عنها إلا ثلاث سنوات خلال الفترة من عام ١٩٤٠م حتى عام ١٩٤٣م، عندما أودع سجن الأجانب معتقلاً أثناء الحرب العالمية الثانية.

ولد جوليو دي لوكا في ١ فبراير عام ١٩٠٧م، وكانت وظيفته قبل العمل في السينما مهندسًا بحريًّا. كانت بدايات عمله في السينما الأوروبية عام ١٩٢٤م؛ حيث شارك في إخراج الأفلام التالية:

اقتحام الفضاء.

١٨٦٠.

أرض الوطن.

Il Palio di Siena

الرجل ذو المخلب.

كان ذلك قبل أن يتوجه لوكا إلى مصر؛ حيث كانت البداية في عام ١٩٣٢م عندما شارك مشاركة فعلية ورئيسية في تصوير أحد الأعمال الروائية الطويلة الناطقة "أولاد الذوات" بالاشتراك مع المصور جاستون ماردي، من إخراج محمد كريم، كذلك شارك الكثيرون من مخرجي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، خاصة بركات الذي أنجز معه ١٧ فيلمًا روائيًّا، وهو ما يؤكد التفاهم المتبادل بينهما.

ترك مصر عام ١٩٥٣م متوجهًا إلى البرازيل، ومهاجرًا؛ حيث عاش بعضًا من الزمان، وتوفي هناك.

قائمة أفلام توليو كياريني

١- ١٩٢٣م:	أولاد الذوات (مع جاستون ماردي)	إخراج: محمد كريم
٢- ١٩٣٤م:	هياكل بعلبك (مع جورج كويستي)	إخراج: جورج كويستي
٣- ١٩٣٩م:	أجنحة الصحراء (مع فيري فاركاش)	إخراج: أحمد سالم
٤- ١٩٣٩م:	قيس وليلى	إخراج: إبراهيم لاما
٥- ١٩٣٩م:	الكنز المفقود	إخراج: إبراهيم لاما
٦- ١٩٤٤م:	ابن الحداد (مع عبد الحليم نصر)	إخراج: يوسف وهبي
٧- ١٩٤٤م:	أما جنان	إخراج: بركات
٨- ١٩٤٥م:	القلب له واحد	إخراج: بركات
٩- ١٩٤٥م:	هذا جناه أبي	إخراج: بركات
١٠- ١٩٤٥م:	قلوب دامية	إخراج: حسن عبد الوهاب
١١- ١٩٤٦م:	عواصف	إخراج: عبد الفتاح حسن

١٢- ١٩٤٦م: أنا وابن عمي (مع ألفيزي أورفانيللي) إخراج: عبد الفتاح حسن

١٣- ١٩٤٦م: ضحايا المدينة إخراج: نيازي مصطفى

١٤- ١٩٤٦م: يوم في العالي إخراج: حسين فوزي

١٥- ١٩٤٧م: الهانم إخراج: بركات

١٦- ١٩٤٧م: التضحية الكبرى إخراج: محمد عبد الجواد

١٧- ١٩٤٧م: هدية إخراج: محمود ذو الفقار

١٨- ١٩٤٨م: الواجب إخراج: بركات

١٩- ١٩٤٨م: الهوى والشباب إخراج: نيازي مصطفى

٢٠- ١٩٤٨م: اليتيمتين إخراج: حسن الإمام

٢١- ١٩٤٨م: ليت الشباب إخراج: حسن عبد الوهاب

٢٢- ١٩٤٨م: فوق السحاب إخراج: محمود ذو الفقار

٢٣- ١٩٤٨م: سجى الليل إخراج: بركات

٢٤- ١٩٤٨م: العقاب إخراج: بركات

٢٥- ١٩٤٩م: عفريتة هانم إخراج: بركات

٢٦- ١٩٤٩م: ست البيت إخراج: أحمد كامل مرسي

٢٧- ١٩٤٩م: مبروك عليك إخراج: عبد الفتاح حسن

٢٨- ١٩٤٩م: ولدي إخراج: عبد الله بركات

٢٩- ١٩٥٠م: أمير الانتقام إخراج: بركات

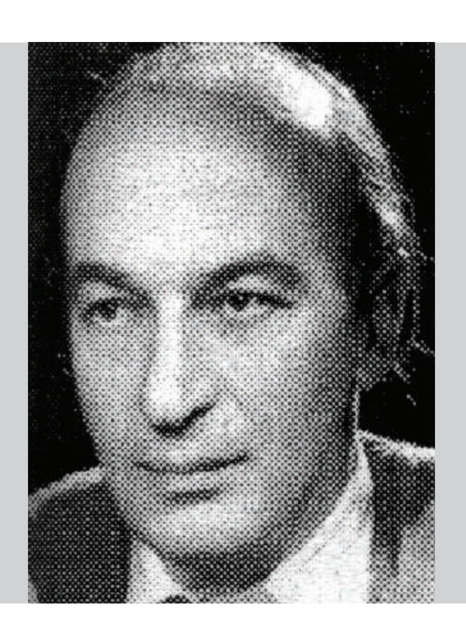
٣٠- ١٩٥٠م: ساعة لقلبك إخراج: حسن الإمام

٣١- ١٩٥٠م: معلش يا زهر إخراج: بركات

٣٢- ١٩٥١م:	الخارج على القانون	إخراج: محمد عبد الجواد
٣٣- ١٩٥١م:	حماتي قنبلة ذرية	إخراج: حلمي رفلة
٣٤- ١٩٥١م:	تعالى سلم	إخراج: حلمي رفلة
٣٥- ١٩٥١م:	في الهوا سوا	إخراج: يوسف معلوف
٣٦- ١٩٥٢م:	لحن الخلود	إخراج: بركات
٣٧- ١٩٥٢م:	من القلب للقلب	إخراج: بركات
٣٨- ١٩٥٢م:	حياتي إنت	إخراج: يوسف معلوف
٣٩- ١٩٥٢م:	ماتقولش لحد	إخراج: بركات
٤٠- ١٩٥٢م:	أنا وحدي	إخراج: بركات
٤١- ١٩٥٢م:	غلطة أب	إخراج: بركات
٤٢- ١٩٥٣م:	حكم الزمان	إخراج: بركات
٤٣- ١٩٥٣م:	قلبي على ولدي	إخراج: بركات

× ملاحظة:

حكاية اعتقاله في سجن الأجانب جاءت ضمن كتاب (سعيد شيمي).



(٥) فرانسو (فيري) فاركاش

صحيح أنه من خارج منظومة المصورين الإيطاليين ، لكنه أحد مصوري مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي ، مجري الجنسية ، جاء إلى الإسكندرية تسبقه مهنته كمصور سينما فوتوغراف؛ حيث سبق أن عمل مع آخرين في أوروبا (وليم يتيل ، موريس تورنور ، رينولد شونزك) في أستوديوهات (برلين ، أوفا ، تيراجوفا) وكذلك أستوديوهات (بودابست ، فيينا ، باريس ، لندن) .

استقر في هذه المدينة؛ حيث وجد مبتغاه ، عمل مع أخيه ألكسندر فاركش في فيلمين ، الأول: "بواب العمارة" عام ١٩٣٥م ، والثاني: "بسلامته عاوز يتجوز" عام ١٩٣٦م ، واختفى هذا الشقيق من فوق خريطة صناعة الأفلام في مصر تمامًا ، وهو أمر يثير الفضول والدهشة في ذات الوقت فلم تعد هناك أية معلومة حوله ، أو عن أسباب توقفه أو المصير الذي آل إليه أو اختاره بنفسه .

بينما يعتبر فيري فاركاش المصور السينمائي من أشهر نجوم مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي، وأحد الأسطوات اللامعين غزيري الإنتاج خلال الفترة التي عمل فيها بمصر من عام ١٩٣٤م وحتى الرحيل مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م.

تقترب أفلامه من حيث الكم إلى المعدل الذي قدمه أورفانيللي أو برونو سالفي أو كليليو. تَنَقَّل بين العديد من التيارات السينمائية المختلفة والرواد العظام. دخلت أفلام شهيرة خزينة التاريخ والتوثيق، وصارت إحدى العلامات المميزة لهذا السجل السينمائي الكبير.

بينما غادر مجموعة من العاملين في مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي مصر في فترة الحرب العالمية الثانية، استمر هو على الساحة، في سنوات كثيرة كان يقدم ٨ أفلام سنويًّا، الأمر الذي يعني أن هناك ارتباطًا وثيقًا به، ويحمل دلالة على أنه دائمًا مطلوب؛ قطعًا لحرفيته العالية وإجادته وسرعة إنجازه ثمانية أفلام سنويًّا وأحيانًا عشرة، وهذا معدل فلكي بمقياس هذا الزمن، لكن التميز أيضًا هو إحدى الخصال التي تمتع بها فيري في حياتة المهنية.

تقول المصادر إنه هاجر إلى أمريكا عام ١٩٥٢م، لكنها لم تذكر الأسباب، فهل الظروف التي مرت بها مصر من غليان سياسي، واجتماعي، وحريق القاهرة، وقتال الفدائيين في القنال لقوات الإنجليز، وما أسفر عن قيام حركة الضباط الأحرار في يوليو ١٩٥٢م، قد يكون ذلك سببًا مباشرًا للرحيل؟ أم أن هناك أسبابًا أخرى لا نعلمها دعته إلى هجرة البلاد والذهاب إلى بلاد أخرى بعيدة عن الوطن الأم رغم نجاحه على الساحة السينمائية المصرية، ليس هذا فحسب بل إنه أحد رجالات الصناعة مثله في ذلك مثل أبنائها، لا أحد يدري أي سبب أو الأسباب التي دعته لذلك؟

قائمة أفلام فرانسو (فيري) فاركاش

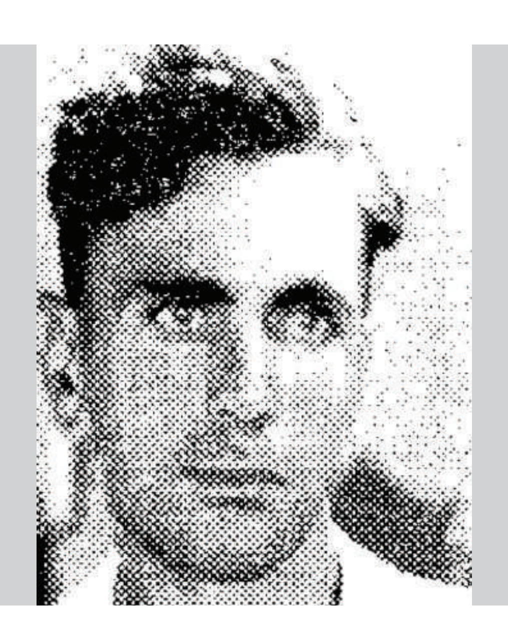
١- ١٩٣٤م:	ابن الشعب	إخراج: موريس أبتكمان
٢- ١٩٣٥م:	بواب العمارة	إخراج: ألكسندر فاركاش
٣- ١٩٣٦م:	بسلامته عاوز يتجوز	إخراج: ألكسندر فاركاش

٤- ١٩٣٦م:	كله إلا كده	إخراج: إدمون تويما
٥- ١٩٣٩م:	أجنحة الصحراء (مع لوكا)	إخراج: أحمد سالم
٦- ١٩٣٩م:	العودة إلى الريف	إخراج: أحمد كامل مرسي
٧- ١٩٣٩م:	العزيمة	إخراج: كمال سليم
٨- ١٩٤٠م:	الورشة	إخراج: ستيفان روستي
٩- ١٩٤١م:	إلى الأبد	إخراج: كمال سليم
١٠- ١٩٤١م:	انتصار الشباب	إخراج: أحمد بدرخان
١١- ١٩٤١م:	امرأة خطرة	إخراج: أحمد جلال
١٢- ١٩٤١م:	عاصفة على الريف	إخراج: أحمد بدرخان
١٣- ١٩٤٢م:	أحب الغلط	إخراج: حسين فوزي
١٤- ١٩٤٢م:	بحبح في بغداد	إخراج: حسين فوزي
١٥- ١٩٤٢م:	محطة الأنس	إخراج: عبد الفتاح حسن
١٦- ١٩٤٣م:	ماجدة	إخراج: أحمد جلال
١٧- ١٩٤٣م:	حب من السماء (م. عبد العظيم/ أ. خورشيد)	إخراج: عبد الفتاح حسن
١٨- ١٩٤٤م:	حنان	إخراج: كمال سليم
١٩- ١٩٤٤م:	عريس الهنا	إخراج: إبراهيم لاما
٢٠- ١٩٤٤م:	وحيدة	إخراج: إبراهيم لاما
٢١- ١٩٤٥م:	الحظ السعيد	إخراج: فؤاد الجزايرلي
٢٢- ١٩٤٥م:	أحب البلدي	إخراج: حسين فوزي
٢٣- ١٩٤٥م:	الحب الأول	إخراج: جمال مدكور

٢٤- ١٩٤٥م:	الحياة كفاح (مع مصطفى حسن)	إخراج: جمال مدكور
٢٥- ١٩٤٥م:	قتلت ولدي	إخراج: جمال مدكور
٢٦- ١٩٤٥م:	كازينو اللطافة	إخراج: جمال مدكور
٢٧- ١٩٤٥م:	بين نارين	إخراج: جمال مدكور
٢٨- ١٩٤٥م:	رجاء	إخراج: عمر جميعي
٢٩- ١٩٤٦م:	أرض النيل	إخراج: عبد الفتاح حسن
٣٠- ١٩٤٦م:	الغيرة	إخراج: عبد الفتاح حسن
٣١- ١٩٤٦م:	صاحب بالين	إخراج: عباس كامل
٣٢- ١٩٤٦م:	عودة القافلة	إخراج: أحمد بدرخان
٣٣- ١٩٤٦م:	ما أقدرش	إخراج: أحمد بدرخان
٣٤- ١٩٤٦م:	النائب العام (مع أ. خورشيد/ م. حسن)	إخراج: أحمد كامل مرسي
٣٥- ١٩٤٦م:	حرم الباشا (مع عبد العزيز فهمي)	إخراج: حسن حلمي
٣٦- ١٩٤٦م:	نجف	إخراج: كامل حفناوي
٣٧- ١٩٤٦م:	عدو المرأة	إخراج: عبد الفتاح حسن
٣٨- ١٩٤٦م:	عادت إلى قواعدها	إخراج: محمد عبد الجواد
٣٩- ١٩٤٧م:	قلبي وسيفي (مع محمد عبد العظيم)	إخراج: جمال مدكور
٤٠- ١٩٤٧م:	بنت المعلم	إخراج: عباس كامل
٤١- ١٩٤٧م:	غدر وعذاب (مع سامي بريل)	إخراج: عمر جميعي
٤٢- ١٩٤٧م:	جحا والسبع بنات	إخراج: فؤاد الجزايرلي
٤٣- ١٩٤٧م:	قبلني يا أبي	إخراج: أحمد بدرخان

٤٤- ١٩٤٧م:	شبح نصف الليل	إخراج: عبد الفتاح حسن
٤٥- ١٩٤٧م:	عروسة البحر	إخراج: عباس كامل
٤٦- ١٩٤٨م:	الريف الحزين	إخراج: محمد عبد الجواد
٤٧- ١٩٤٨م:	صاحبة العمارة	إخراج: عبد الفتاح حسن
٤٨- ١٩٤٨م:	نرجس	إخراج: عبد الفتاح حسن
٤٩- ١٩٤٩م:	بنت العمدة	إخراج: عباس كامل
٥٠- ١٩٤٩م:	نص الليل	إخراج: حسين فوزي
٥١- ١٩٤٩م:	جواهر	إخراج: محمد عبد الجواد
٥٢- ١٩٤٩م:	أمينة	إخراج: السندريني
٥٣- ١٩٥٠م:	بلدي وخفة	إخراج: حسين فوزي
٥٤- ١٩٥٠م:	سيبوني أغني	إخراج: حسين فوزي
٥٥- ١٩٥٠م:	ماكنش على البال (مع مصطفى حسن)	إخراج: حسين فوزي
٥٦- ١٩٥٠م:	أختي ستيتة	إخراج: حسين فوزي
٥٧- ١٩٥١م:	ابن الحلال	إخراج: سيف الدين شوكت
٥٨- ١٩٥١م:	حكم القوي	إخراج: حسن الإمام
٥٩- ١٩٥١م:	فرجت	إخراج: حسين فوزي
٦٠- ١٩٥١م:	فتاة السيرك	إخراج: السيد زيادة
٦١- ١٩٥١م:	خضرة والسندباد القبلي	إخراج: السيد زيادة
٦٢- ١٩٥٢م:	زينب (مع عبده نصر/ سامي بريل)	إخراج: محمد كريم
٦٣- ١٩٥٢م:	الأسطى حسن	إخراج: صلاح أبو سيف

٦٤- ١٩٥٢م:	يا حلاوة الحب	إخراج: حسين فوزي
٦٥- ١٩٥٢م:	النمر	إخراج: حسين فوزي
٦٦- ١٩٥٢م:	قليل البخت	إخراج: محمد عبد الجواد
٦٧- ١٩٥٢م:	المساكين	إخراج: حسين فوزي
٦٨- ١٩٥٢م:	جنة ونار	إخراج: حسين فوزي



(٦) كيليليو شِشيفللي

أحد أهم أسطوات مدرسة الإسكندرية؛ من حيث قيمته كمصور سينمائي متميز ، وكذلك هذا الكم الكبير من الأفلام التي قدمها طوال سنوات كثيرة بدأت من مطبخ أستوديو ألفيزي أورفانيللي أواخر العشرينيات واستمرت حتى عام ١٩٦٨م ، قدَّم ما يقرب من ثمانين فيلمًا متنوعًا؛ حيث عمل مع كبار ورواد السينما المصرية ، وتَنَقَّل فيها ما بين مدارس واتجاهات عديدة ، واستطاع من خلال تلك الأفلام أن يؤكد على تميزه ومكانته كمدير تصوير رائد يمتلك خبرات الأوائل التي بدأت مع الرائد أورفانيللي ثم عمله مع عبد الحليم نصر كمساعد عام ١٩٣٥م أو كمصور أساسي ومعه محمود نصر عام ١٩٣٧م ، وبين هذا وذاك كان أستوديو ألفيزي والعمليات الفنية قد استحوذت عليه ، ثم عاود الظهور مرة ثانية في أواخر الأربعينيات كمدير تصوير متميز ، واستطاع أن يترك بصمات في تاريخ السينما المصرية ، ليس لغزارة إنتاجه فحسب ، بل لتأكيده على قدرات أسطوات هذه المدرسة على التواجد ، ولم يترك مصر في الحرب العالمية الثانية ، ولم

يغادرها مع ثورة يوليو ١٩٥٢م مثل غيره، ولم يهاجر عند صدور قرارات تأميم صناعة السينما في أوائل الستينيات من القرن الماضي، لكنه ظل يعمل برغم الصعاب والأنواء حتى عام ١٩٦٨م.

قائمة أفلام كيليليو شيفللي

١- ١٩٣٥م:	الدكتور فرحات (مساعد مع عبد الحليم نصر)	إخراج: توجو مزراحي
٢- ١٩٣٧م:	شالوم الرياضي (مع محمود نصر)	إخراج: توجو مزراحي
٣- ١٩٣٧م:	الدكتور أبا مينوندس (عبد الحليم/ محمود نصر)	إخراج: توجو مزراحي
٤- ١٩٤٧م:	سلطانة الصحراء (مع نيازي مصطفى)	إخراج: نيازي مصطفى
٥- ١٩٤٨م:	أحب الرقص	إخراج: حسن حلمي
٦- ١٩٤٨م:	الهوى والشباب	إخراج: نيازي مصطفى
٧- ١٩٤٩م:	الستات كده	إخراج: حسن حلمي
٨- ١٩٥٠م:	قمر ١٤	إخراج: نيازي مصطفى
٩- ١٩٥٠م:	مكتب الغرام	إخراج: حسن حلمي
١٠- ١٩٥٠م:	ليلة الدخلة	إخراج: مصطفى حسن
١١- ١٩٥٠م:	أخلاق للبيع	إخراج: محمود ذو الفقار
١٢- ١٩٥١م:	جزيرة الأحلام (مع أمبرتو لانزانو)	إخراج: عبد العليم خطاب
١٣- ١٩٥٢م:	بمبة	إخراج: محسن سابو
١٤- ١٩٥٢م:	عشرة بلدي	إخراج: إبراهيم حلمي
١٥- ١٩٥٣م:	غرام بثينة	إخراج: جلال مصطفى
١٦- ١٩٥٣م:	بيني وبينك	إخراج: حسن رضا

١٧- ١٩٥٤م:	أنا الحب	إخراج: بركات
١٨- ١٩٥٤م:	أسعد الأيام	إخراج: حسن رضا
١٩- ١٩٥٤م:	الأستاذ شرف	إخراج: كامل التلمساني
٢٠- ١٩٥٤م:	حدث ذات ليلة	إخراج: بركات
٢١- ١٩٥٤م:	فتوات الحسينية (مع أوهان)	إخراج: نيازي مصطفى
٢٢- ١٩٥٤م:	عروسة المولد	إخراج: عباس كامل
٢٣- ١٩٥٥م:	معهد الرياضة والرقص	إخراج: كامل التلمساني
٢٤- ١٩٥٥م:	خالي شغل	إخراج: حسن عامر
٢٥- ١٩٥٥م:	موعد مع إبليس (مع فؤاد عبد الملك)	إخراج: كامل التلمساني
٢٦- ١٩٥٦م:	كيلو ٩٩ (مع أمبرتو لاتزانو)	إخراج: إبراهيم حلمي
٢٧- ١٩٥٦م:	قلوب حائرة	إخراج: إبراهيم عمارة
٢٨- ١٩٥٧م:	غرام المليونير	إخراج: عاطف سالم
٢٩- ١٩٥٧م:	المتهم	إخراج: كمال عطية
٣٠- ١٩٥٧م:	ابن حميدو	إخراج: فطين عبد الوهاب
٣١- ١٩٥٧م:	حياة غانية	إخراج: حسام الدين مصطفى
٣٢- ١٩٥٨م:	سامحني	إخراج: حسن رضا
٣٣- ١٩٥٨م:	إسماعيل يس في مستشفى المجانين	إخراج: عيسى كرامة
٣٤- ١٩٥٨م:	هل أقتل زوجتي	إخراج: حسام الدين مصطفى
٣٥- ١٩٥٨م:	أيامي السعيدة	إخراج: أحمد ضياء الدين
٣٦- ١٩٥٨م:	إسماعيل يس بوليس حربي	إخراج: فطين عبد الوهاب

٣٧- ١٩٥٨م:	الأخ الكبير	إخراج: فطين عبد الوهاب
٣٨- ١٩٥٩م:	لن أعود	إخراج: حسن رضا
٣٩- ١٩٥٩م:	إسماعيل يس بوليس سري	إخراج: فطين عبد الوهاب
٤٠- ١٩٥٩م:	صراع في النيل	إخراج: عاطف سالم
٤١- ١٩٥٩م:	قبلني في الظلام	إخراج: محمد عبد الجواد
٤٢- ١٩٦٠م:	الغجرية	إخراج: السيد زيادة
٤٣- ١٩٦٠م:	رجال في العاصفة	إخراج: حسام الدين مصطفى
٤٤- ١٩٦٠م:	ياحبيبتي	إخراج: حسين فوزي
٤٥- ١٩٦١م:	صراع في الجبل	إخراج: حسام الدين مصطفى
٤٦- ١٩٦١م:	رسالة إلى الله	إخراج: كمال عطية
٤٧- ١٩٦١م:	دماء على النيل	إخراج: نيازي مصطفى
٤٨- ١٩٦١م:	عاشور قلب الأسد	إخراج: حسين فوزي
٤٩- ١٩٦٢م:	سر الغائب	إخراج: كمال عطية
٥٠- ١٩٦٢م:	الفرسان الثلاثة	إخراج: فطين عبد الوهاب
٥١- ١٩٦٢م:	حلوة و كدابة	إخراج: حسين فوزي
٥٢- ١٩٦٢م:	أيام بلا حب	إخراج: حسام الدين مصطفى
٥٣- ١٩٦٣م:	عريس لأختي	إخراج: أحمد ضياء الدين
٥٤- ١٩٦٣م:	بطل للنهاية	إخراج: حسام الدين مصطفى
٥٥- ١٩٦٣م:	طريق الشيطان	إخراج: كمال عطية
٥٦- ١٩٦٣م:	سجين الليل	إخراج: محمود فريد

٥٧- ١٩٦٣م: زوجة ليوم واحد إخراج: السيد زيادة

٥٨- ١٩٦٤م: مطلوب زوجة فورًا إخراج: محمود فريد

٥٩- ١٩٦٤م: فتاة الميناء إخراج: حسام الدين مصطفى

٦٠- ١٩٦٤م: هارب من الزواج إخراج: حسن الصيفي

٦١- ١٩٦٤م: ثورة البنات (مع مسعود عيسى) إخراج: كمال عطية

٦٢- ١٩٦٤م: من أجل حنفي إخراج: حسن الصيفي

٦٣- ١٩٦٥م: تنابلة السلطان إخراج: كمال الشناوي

٦٤- ١٩٦٥م: العقلاء الثلاثة إخراج: محمود فريد

٦٥- ١٩٦٥م: الوديعة إخراج: حسين حلمي المهندس

٦٦- ١٩٦٦م: المشاغبون إخراج: محمود فريد

٦٧- ١٩٦٦م: زوجة من باريس إخراج: عاطف سالم

٦٨- ١٩٦٧م: السمان والخريف إخراج: حسام الدين مصطفى

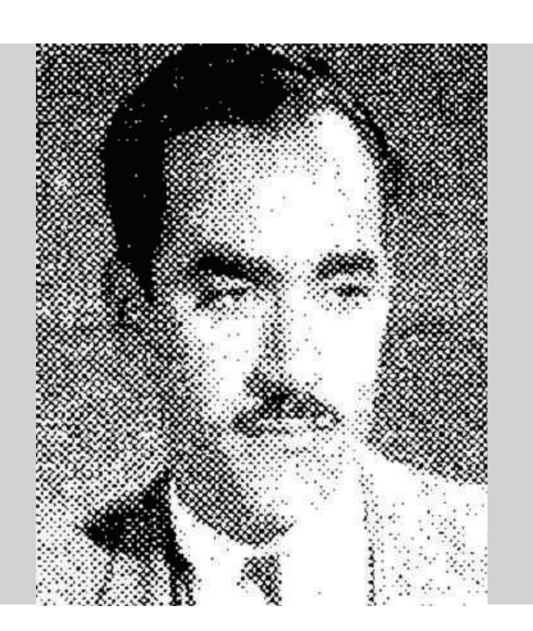
٦٩- ١٩٦٧م: العيب إخراج: جلال الشرقاوي

٧٠- ١٩٦٨م: ٣ قصص (القصة الثانية ف. أنطون/ع. حسن) إخراج: حسن رضا

٧١- ١٩٦٨م: عالم مضحك جدًّا إخراج: حسام الدين مصطفى

٧٢- ١٩٦٨م: شنبو في المصيدة إخراج: حسام الدين مصطفى





(٧) محمود نصر

دخل محمود نصر إلى مجال الفن السابع عن طريق أخيه عبد الحليم نصر، من خلال أستوديو ألفيزي أورفانيللي للتصوير الفوتوغرافي، صبيًّا صغيرًا التحق لتعلم هذه المهنة، قضى سنوات ثلاثة وعمل دون مقابل، يرصد كيف تتم الحركة في هذا المجال، مع إدراكه بقدراته كفني، كان راتبه ريالاً في حياته، بين عبد الحليم نصر وألفيزي سنوات من العمر قليلة، لكن أحدهما صاحب عمل "ألفيزي" أما عبد الحليم ومحمود فكانا داخل أستوديو فوتوغرافي وانتقلا بعدها نقلة نوعية، واتجها إلى السينماتوغراف، في هذا الأستوديو تعلم محمود ـ كما تعلم عبد الحليم ـ عمليات الإظهار والطبع والتحميض إلى جانب المونتاج.

عندما التحق عبد الحليم نصر بأستوديو توجو مزراحي بباكوس اصطحب معه أخاه محمود نصر كي يكون ساعده الأيمن، يقول محمود نصر: "... كان الأستوديو يقوم بإدارته ثلاثة أفراد ما بين التصوير والديكورات والإضاءة،

وحمل ما صور والذهاب إلى أستوديو ألفيزي لإجراء العمليات الفنية هناك، وإعادته لعرض ما تم تصويره، ولا مانع من أن تكون نظافة الأستوديو على عاتق الثلاثي (توجو، عبده، محمود نصر).

محمود نصر من مواليد عام ١٩١٩م، ينتمي إلى مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائى منذ أن اكتسب مجموعة خبراته عبر الرائد أورفانيللي وتلميذه وأخيه وصديقه وأستاذه عبد الحليم نصر، تعاون مع زملاء كثيرين في هذه المهنة؛ حيث التحق بأستوديو توجو وفيما بعد المصور الإيطالي كليليو ششيفللي، الذي عمل كمساعد لعبد الحليم نصر في فيلم "الدكتور فرحات" عام ١٩٣٥م والذى صور فيلم "شالوم الرياضي" عام ١٩٣٧م، وعمل معه محمود نصر كمساعد ـ كاميرا مان ـ والاثنان عملا مع توجو مزراحي وعبد الحليم نصر في بعض الأفلام اليونانية التي صورت بالإسكندرية بين عامي ١٩٣٧ و١٩٣٨م بالإضافة إلى قيامهما بالعمليات الفنية لدى أستوديو ألفيزي.

مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائى صاغها أسطوات كثيرون تبوَّؤوا تسجيل السينما المصرية منذ البدايات، حاولوا، اجتهدوا، صنعوا أسماء وسط عمالقة ـ خاصة المصريون منهم ـ حيث يقول محمود نصر إن هؤلاء ـ مديري التصوير الأجانب ـ وصل راتب الفرد منهم ١٠٠٠ جنيه (ألف جنيه) أوائل الأربعينيات من القرن الماضي، بينما المصور المصري لا يتعدى أجره ١٥٠ جنيهًا (مائة وخمسون جنيهًا) وتلك قصة أخرى.

قائمة أفلام محمود نصر:

١- ١٩٣٧م: شالوم الرياضي (مصور مع كليليو) إخراج: توجو مزراحي

٢- ١٩٣٧م: الدكتور أباميندندس (يوناني مع عبده نصر) إخراج: توجو مزراحي

٣- ١٩٣٨م: اللاجئة (يوناني مع عبده نصر) إخراج: توجو مزراحي

٤- ١٩٣٨م: عندما يغيب الزوج (يوناني مع عبده نصر) إخراج: توجو مزراحي

٥- ١٩٤٢م: ليلى (مصور مع عبده نصر) إخراج: توجو مزراحي

٦- ١٩٤٢م: لو كنت غني (مصور مع عبده نصر) إخراج: بركات

٧- ١٩٤٢م: علي بابا والأربعين حرامي (مع عبده نصر) إخراج: توجو مزراحي

٨- ١٩٤٦م: مجد ودموع (مصور مع عبده نصر) إخراج: أحمد بدرخان

٩- ١٩٤٦م: الموسيقار إخراج: السيد زيادة

١٠- ١٩٤٧م: العقل في أجازة إخراج: حلمي رفلة

١١- ١٩٤٧م: حمامة السلام (مع رشاد سلامة) إخراج: حلمي رفلة

١٢- ١٩٤٧م: البدوية الحسناء (مع رشاد سلامة) إخراج: إبراهيم لاما

١٣- ١٩٤٨م: عدل السماء إخراج: أحمد كامل مرسي

١٤- ١٩٤٩م: العيش والملح إخراج: حسين فوزي

١٥- ١٩٤٩م: أجازة في جهنم إخراج: عز الدين ذو الفقار

١٦- ١٩٤٩م: لهاليبو إخراج: حسين فوزي

١٧- ١٩٤٩م: منديل الحلو إخراج: عباس كامل

١٨- ١٩٥٠م: البطل إخراج: حلمي رفلة

١٩- ١٩٥٠م: أفراح إخراج: نيازي مصطفى

٢٠- ١٩٥٠م: المليونير إخراج: حلمي رفلة

٢١- ١٩٥٠م: عيني بترف إخراج: عباس كامل

٢٢- ١٩٥١م: خبر أبيض إخراج: عباس كامل

٢٣- ١٩٥١م: فيروز هانم إخراج: عباس كامل

٢٤- ١٩٥١م: حبيبتي سوسو إخراج: نيازي مصطفى

٢٥- ١٩٥١م: الشرف غالي إخراج: أحمد بدرخان

٢٦- ١٩٥١م: شباك حبيبي إخراج: عباس كامل

٢٧- ١٩٥٢م: ليلة القدر إخراج: حسين صدقي

٢٨- ١٩٥٢م: سيدة القطار إخراج: يوسف شاهين

٢٩- ١٩٥٢م: السماء لا تنام إخراج: إبراهيم عمارة

٣٠- ١٩٥٢م: يسقط الاستعمار (مع برونو سالفي) إخراج: حسين صدقي

٣١- ١٩٥٢م: صورة الزفاف إخراج: حسن عامر

٣٢- ١٩٥٢م: حبيب قلبي إخراج: حلمي رفلة

٣٣- ١٩٥٣م: حظك هذا الأسبوع إخراج: حلمي رفلة

٣٤- ١٩٥٣م: مجلس الإدارة إخراج: عباس كامل

٣٥- ١٩٥٣م: طريق السعادة إخراج: كامل الحفناوي

٣٦- ١٩٥٣م: لسانك حصانك إخراج: عباس كامل

٣٧- ١٩٥٣م: ابن ذوات إخراج: حسن الصيفي

٣٨- ١٩٥٣م: السيد محمد البدوي إخراج: بهاء الدين شرف

٣٩- ١٩٥٣م: الحرمان إخراج: عاطف سالم

٤٠- ١٩٥٣م: مليون جنيه إخراج: حسين فوزي

٤١- ١٩٥٤م: الحياة الحب إخراج: سيف الدين شوكت

٤٢- ١٩٥٤م: شرف البنات إخراج: حلمي رفلة

٤٣- ١٩٥٤م: الشيخ حسن إخراج: حسين صدقي

٤٤- ١٩٥٤م: ليلة من عمري إخراج: عاطف سالم

٤٥- ١٩٥٤م: إنسان غلبان إخراج: حلمي رفلة

٤٦- ١٩٥٤م: المحتال إخراج: حلمي رفلة

٤٧- ١٩٥٤م: خليك مع الله — إخراج: حلمي رفلة
٤٨- ١٩٥٤م: إلحقوني بالمأذون — إخراج: حلمي رفلة
٤٩- ١٩٥٤م: أبو الدهب — إخراج: حلمي رفلة
٥٠- ١٩٥٥م: شاطىء الذكريات (مع كمال كريم) — إخراج: عز الدين ذو الفقار
٥١- ١٩٥٥م: لحن الوفاء — إخراج: إبراهيم عمارة
٥٢- ١٩٥٥م: ليالي الحب — إخراج: حلمي رفلة
٥٣- ١٩٥٦م: سمارة — إخراج: حسن الصيفي
٥٤- ١٩٥٦م: النمرود — إخراج: عاطف سالم
٥٥- ١٩٥٦م: صوت من الماضي — إخراج: عاطف سالم
٥٦- ١٩٥٦م: وداع في الفجر — إخراج: حسن الإمام
٥٧- ١٩٥٧م: تمر حنة — إخراج: حسين فوزي
٥٨- ١٩٥٧م: الوسادة الخالية (مع علي حسن) — إخراج: صلاح أبو سيف
٥٩- ١٩٥٧م: أرض السلام — إخراج: كمال الشيخ
٦٠- ١٩٥٧م: لا أنام (مع عبد الحليم نصر) — إخراج: صلاح أبو سيف
٦١- ١٩٥٧م: علموني الحب — إخراج: عاطف سالم
٦٢- ١٩٥٧م: ليلة رهيبة (مع على حسن) — إخراج: السيد بدير
٦٣- ١٩٥٧م: الحب العظيم (مع ألفيزي أورفانيللي) — إخراج: حسن الأمام
٦٤- ١٩٥٨م: كهرمانة — إخراج: السيد بدير
٦٥- ١٩٥٨م: الزوجة العذراء — إخراج: السيد بدير
٦٦- ١٩٥٨م: الطريق المسدود — إخراج: صلاح أبو سيف

٦٧- ١٩٥٨م: هذا هو الحب	إخراج: صلاح أبو سيف
٦٨- ١٩٥٨م: غريبة	إخراج: عز الدين ذو الفقار
٦٩- ١٩٥٨م: حتى نلتقي	إخراج: بركات
٧٠- ١٩٥٩م: الحب الأخير	إخراج: محمد كامل حسن
٧١- ١٩٥٩م: أنا حرة	إخراج: صلاح أبو سيف
٧٢- ١٩٥٩م: أم رتيبة	إخراج: السيد بدير
٧٣- ١٩٥٩م: حب إلى الأبد	إخراج: يوسف شاهين
٧٤- ١٩٦٠م: لحن السعادة	إخراج: حلمي رفلة
٧٥- ١٩٦٠م: عمالقة البحار (محمد عبد العظيم ، علي حسن)	إخراج: السيد بدير
٧٦- ١٩٦٠م: نهاية الطريق	إخراج: كمال عطية
٧٧- ١٩٦١م: طريق الأبطال	إخراج: محمود إسماعيل
٧٨- ١٩٦١م: وحيدة	إخراج: محمد كامل حسن
٧٩- ١٩٦١م: السبع بنات	إخراج: عاطف سالم
٨٠- ١٩٦١م: زيزيت	إخراج: سيد عيسى
٨١- ١٩٦٢م: آخر فرصة	إخراج: نيازي مصطفى
٨٢- ١٩٦٣م: النظارة السوداء	إخراج: حسام الدين مصطفى
٨٣- ١٩٦٣م: صاحب الجلالة	إخراج: فطين عبد الوهاب
٨٤- ١٩٦٣م: الشيطان الصغير	إخراج: كمال الشيخ
٨٥- ١٩٦٤م: أمير الدهاء	إخراج: بركات
٨٦- ١٩٦٤م: المراهقان	إخراج: سيف الدين شوكت

٨٧- ١٩٦٥م: العقل والمال	إخراج: عباس كامل
٨٨- ١٩٦٥م: الثلاثة يحبونها	إخراج: محمود ذو الفقار
٨٩- ١٩٦٥م: أغلى من حياتي	إخراج: محمود ذو الفقار
٩٠- ١٩٦٦م: الزوج العازب	إخراج: حسن الصيفي
٩١- ١٩٦٦م: رجل وامرأتان	إخراج: نجدي حافظ
٩٢- ١٩٦٧م: المخربون	إخراج: كمال الشيخ
٩٣- ١٩٦٧م: أجازة غرام	إخراج: محمود ذو الفقار
٩٤- ١٩٦٨م: الرجل الذي فقد ظله	إخراج: كمال الشيخ
٩٥- ١٩٦٨م: مطاردة غرامية	إخراج: نجدي حافظ
٩٦- ١٩٧٠م: عريس بنت الوزير	إخراج: نيازي مصطفى
٩٧- ١٩٧٠م: أنا وزوجتي والسكرتيرة	إخراج: محمود ذو الفقار
٩٨- ١٩٧٠م: امرأة زوجي	إخراج: محمود ذو الفقار
٩٩- ١٩٧٠م: الوادي الأصفر	إخراج: ممدوح شكري
١٠٠- ١٩٧٠م: السراب	إخراج: أنور الشناوي
١٠١- ١٩٧١م: خطيب ماما	إخراج: فطين عبد الوهاب
١٠٢- ١٩٧١م: المتعة والعذاب	إخراج: نيازي مصطفى
١٠٣- ١٩٧١م: ملكة الليل	إخراج: حسن رمزي
١٠٤- ١٩٧١م: موسيقى وجاسوسية وحب	إخراج: نور الدمرداش
١٠٥- ١٩٧٢م: عماشة في الأدغال	إخراج: محمد سالم
١٠٦- ١٩٧٢م: العاطفة والجسد	إخراج: حسن رمزي

١٠٧- ١٩٧٢م: وكر الأشرار إخراج: حسن الصيفي

١٠٨- ١٩٧٣م: الشحات إخراج: حسام الدين مصطفى

١٠٩- ١٩٧٣م: عاشق الروح إخراج: أحمد ضياء الدين

١١٠- ١٩٧٤م: الأحضان الدافئة إخراج: نجدي حافظ

١١١- ١٩٧٥م: الرداء الأبيض إخراج: حسن رمزي

١١٢- ١٩٧٥م: صابرين إخراج: حسام الدين مصطفى

١١٣- ١٩٧٥م: أبدًا لن أعود إخراج: حسن رمزي

١١٤- ١٩٧٥م: امرأتان إخراج: حسن رمزي

١١٥- ١٩٧٥م: البحث عن المتاعب إخراج: محمود فريد

١١٦- ١٩٧٦م: شوق إخراج: أشرف فهمى

١١٧- ١٩٧٧م: لا وقت للدموع إخراج: نادر جلال

١١٨- ١٩٧٧م: حافية على جسر الذهب إخراج: عاطف سالم

١١٩- ١٩٧٧م: الشياطين إخراج: حسام الدين مصطفى

١٢٠- ١٩٧٨م: وثالثهم الشيطان إخراج: كمال الشيخ

١٢١- ١٩٧٨م: المجرم إخراج: صلاح أبوسيف

١٢٢- ١٩٧٩م: عاصفة من الدموع إخراج: عاطف سالم

١٢٣- ١٩٨٠م: الأخوة الغرباء إخراج: حسن الصيفي

١٢٤- ١٩٨٤م: حادي بادي إخراج: حسن الصيفي

١٢٥- ١٩٨٤م: أنا اللي أستاهل إخراج: حسن الصيفي

١٢٦- ١٩٨٥م: مغاوري في الكلية إخراج: حسن الصيفي

١٢٧- ١٩٨٦م: التوت والنبوت (مع إبراهيم صالح) إخراج: نيازي مصطفى

١٢٨- ١٩٨٦م: امرأة في السجن إخراج: حسن الصيفي

١٢٩- ١٩٨٧م: الرجل الصعيدي (مع محمد خليل) إخراج: فريد فتح الله

١٣٠- ١٩٩٠م: الشيطانة إخراج: أحمد النحاس

(٨) برونو سالفي

كانت بداية نشاطه في التعليم على يد أمبرتو دوريس صاحب المدرسة - إن جازت التسمية - إلى جانب التدريب واكتساب المهارات المختلفة عندما أسس ألفيزي أورفانيللي - التلميذ النجيب - الأستوديو الخاص به، وتجاوز معلمه في تثبيت أركان المهنة وجعلها مجموعة حرف لا يستطيع القيام بها مجتمعة، فدخل الكثيرون المدرسة وخرجوا منها أسطوات ساهموا في بناء السينما المصرية بشكل أو بآخر عبر إبداعات مختلفة، اختفوا زمنًا، وظهروا في أزمنة أخرى، من هؤلاء الأخوان سالفي: برونو وألدو، اللذان التحقا كمساعدين لدى دوريس فترة من الزمان، لكنهما سرعان ما كان أستوديو ألفيزي هو البوتقة التي صاغت مهارتهما كفنيين يمكن الاعتماد عليهما، وهو ما جعل دوريس يستعين بهما في القصور الملكية عندما كان مصورًا للملك أحمد فؤاد، وقرر تأسيس معمل خاص داخل تلك القصور يشرف على عمليات التصوير الفوتوغرافي والسينمائي، وأن يكون المعمل هو الجزء الهام في تلك العملية.

لذا عملا في السراي الملكية في نهاية حياة الملك أحمد فؤاد وواصلا العمل أثناء وبعد جلوس الملك فاروق على عرش مصر وهما يشرفان على المعمل ـ فوتوغرافيًّا وسينمائيًّا ـ للعائلة المالكة، يصوران كل المناسبات والاحتفالات التي تدور في إطار القصر الملكي، وهو تأكيد لخبرتهما في هذا المجال الذي اكتسباه من العمل مع دوريس وألفيزي.

عندما خرج برونو سالفي لسوق العمل عام ١٩٤٥م، ظل يعمل في السوق المصرية حتى بداية عمليات التأميم للسينما المصرية فترك مصر للعمل في لبنان، ولكننا لم نجد في المراجع أو الأوراق التي لدينا ما يشير من قريب أو بعيد إلى أخيه ألدو، لكن هناك من يرجح هجرته خارج مصر ولا يوجد ما يؤكد ذلك.

قائمة أفلام برونو سالفي

١- ١٩٤٥م: القرش الأبيض	إخراج: إبراهيم عمارة
٢- ١٩٤٦م: الخطيئة	إخراج: إبراهيم عمارة
٣- ١٩٤٦م: راوية	إخراج: نيازي مصطفى
٤- ١٩٤٦م: عروسة للإيجار (أورفانيللي، مصطفى حسن)	إخراج: فريد الجندي
٥- ١٩٤٧م: الأحدب	إخراج: حسن حلمي
٦- ١٩٤٧م: ليالى الأنس	إخراج: نيازي مصطفى
٧- ١٩٤٧م: الكل يغني	إخراج: عز الدين ذو الفقار
٨- ١٩٤٧م: أمل ضائع	إخراج: فريد الجندي
٩- ١٩٤٧م: نور من السماء	إخراج: حسن حلمي
١٠- ١٩٤٨م: الروح والجسد	إخراج: حلمي رفلة
١١- ١٩٤٨م: خيال امرأة	إخراج: حسن رضا
١٢- ١٩٤٩م: المجنونة	إخراج: حلمي رفلة

١٣- ١٩٤٩م: حلاوة	إخراج: إبراهيم عمارة
١٤- ١٩٤٩م: صاحبة الملاليم	إخراج: عز الدين ذو الفقار
١٥- ١٩٤٩م: القاتلة	إخراج: حسن رضا
١٦- ١٩٤٩م: عقبال البكاري	إخراج: إبراهيم عمارة
١٧- ١٩٤٩م: الليل وأنا	إخراج: عز الدين ذو الفقار
١٨- ١٩٤٩م: ذو الوجهين	إخراج: أحمد ضياء الدين
١٩- ١٩٤٩م: فاطمة وماريكا وراشيل	إخراج: حلمي رفلة
٢٠- ١٩٥٠م: آه من الرجالة	إخراج: حلمي رفلة
٢١- ١٩٥٠م: غرام راقصة	إخراج: حلمي رفلة
٢٢- ١٩٥٠م: بنت باريس	إخراج: حلمي رفلة
٢٣- ١٩٥٠م: الآنسة ماما	إخراج: حلمي رفلة
٢٤- ١٩٥٠م: العقل زينة	إخراج: حسن رضا
٢٥- ١٩٥٠م: حبايبي كتير	إخراج: كمال عطية
٢٦- ١٩٥١م: نهاية قصة	إخراج: حلمي رفلة
٢٧- ١٩٥١م: الحب في خطر (جورج ميلتون)	إخراج: حلمي رفلة
٢٨- ١٩٥١م: خضرة والسندباد القبلي	إخراج: السيد زيادة
٢٩- ١٩٥١م: بلد المحبوب	إخراج: حلمي رفلة
٣٠- ١٩٥١م: فايق ورايق	إخراج: حلمي رفلة
٣١- ١٩٥١م: آدم وحواء	إخراج: حسين صدقي
٣٢- ١٩٥٢م: على كيفك	إخراج : حلمي رفلة

٣٣- ١٩٥٢م: قدم الخير	إخراج : حلمي رفلة
٣٤- ١٩٥٢م: المنتصر	إخراج : حلمي رفلة
٣٥- ١٩٥٢م: يسقط الاستعمار (محمود نصر)	إخراج : حسين صدقي
٣٦- ١٩٥٢م: بنت الشاطئ	إخراج : محمد صالح الكيالي
٣٧- ١٩٥٢م: الدم يحن	إخراج: السيد زيادة
٣٨- ١٩٥٢م: البيت السعيد	إخراج : حسين صدقي
٣٩- ١٩٥٣م: ابن للإيجار (محمود نصر)	إخراج : حلمي رفلة
٤٠- ١٩٥٣م: اللقاء الأخير	إخراج : السيد زيادة
٤١- ١٩٥٣م: الحب المكروه	إخراج : عبد الله بركات
٤٢- ١٩٥٣م: ماليش حد	إخراج : إبراهيم عمارة
٤٣- ١٩٥٣م: ظلموني الحبايب	إخراج : حلمي رفلة
٤٤- ١٩٥٤م: شيطان الصحراء (أورفانيللي)	إخراج : يوسف شاهين
٤٥- ١٩٥٤م: الناس مقامات	إخراج : السيد زيادة
٤٦- ١٩٥٤م: بنت البلد	إخراج : حسن الصيفي
٤٧- ١٩٥٤م: دلوني يا ناس	إخراج : السيد زيادة
٤٨- ١٩٥٥م: فجر	إخراج : عاطف سالم
٤٩- ١٩٥٥م: في صحتك	إخراج : عباس كامل
٥٠- ١٩٥٥م: أحلام الربيع	إخراج : حسن رمزي
٥١- ١٩٥٥م: رنة الخلخال	إخراج : محمود ذو الفقار
٥٢- ١٩٥٥م: تار بايت	إخراج : عباس كامل

٥٣- ١٩٥٥م: عصافير الجنة	إخراج : سيف الدين شوكت
٥٤- ١٩٥٦م: إسماعيل يس في متحف الشمع	إخراج : عيسى كرامة
٥٥- ١٩٥٦م: وهبتك حياتي	إخراج : زهير بكير
٥٦- ١٩٥٦م: حب وإنسانية	إخراج : حسين فوزي
٥٧- ١٩٥٧م: رحلة غرامية	إخراج : محمود ذو الفقار
٥٨- ١٩٥٨م: إسماعيل يس في دمشق (روبير طمبا)	إخراج: حلمي رفلة
٥٩- ١٩٥٨م: الست نواعم	إخراج: يوسف معلوف
٦٠- ١٩٥٨م: بحبوح أفندي	إخراج: يوسف معلوف
٦١- ١٩٥٨م: امسك حرامي	إخراج: فطين عبد الوهاب
٦٢- ١٩٥٨م: أبو عيون جريئة	إخراج: حسن الصيفي
٦٣- ١٩٥٩م: إحنا التلامذة	إخراج: عاطف سالم
٦٤- ١٩٥٩م: من أجل امرأة	إخراج: كمال الشيخ
٦٥- ١٩٥٩م: قلب يحترق	إخراج: كمال الشيخ
٦٦- ١٩٦٠م: مولد النبي	إخراج: أحمد الطوخي
٦٧- ١٩٦٠م: حب في حب	إخراج: سيف الدين شوكت
٦٨- ١٩٦٠م: لقاء في الغروب	إخراج: سعد عرفة
٦٩- ١٩٦٠م: غراميات امرأة	إخراج: طلبة رضوان
٧٠- ١٩٦٠م: شجرة العائلة	إخراج: شريف والي
٧١- ١٩٦٠م: سر امرأة	إخراج: عاطف سالم
٧٢- ١٩٦١م: مع الذكريات	إخراج: سعد عرفة

٧٣- ١٩٦١م: الضوء الخافت إخراج: فطين عبد الوهاب

٧٤- ١٩٦١م: مفيش تفاهم (كمال كريم) إخراج: عاطف سالم

٧٥- ١٩٦٢م: دنيا البنات إخراج: سعد عرفة

٧٦- ١٩٦٣م: لبنان – شوشو والمليون إخراج: أنطون ريمي

٧٧- ١٩٦٤م: لبنان – الأجنحة المتكسرة (أنطون صباغة) إخراج: يوسف معلوف

٧٨- ١٩٦٥م: لبنان – ليالي الشرق إخراج: إلياس متى

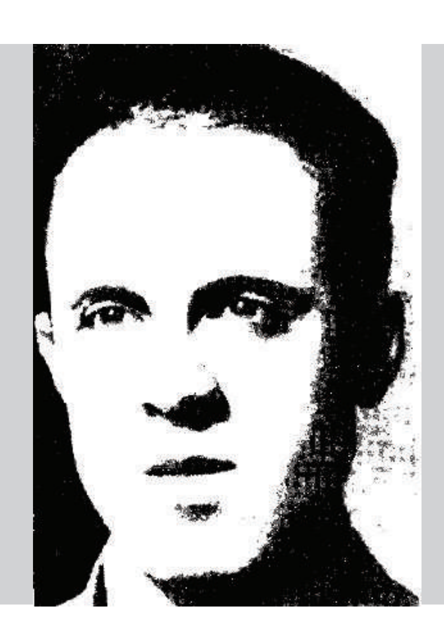
٧٩- ١٩٦٦م: لبنان – وداعًا يا فقر إخراج: فاروق عجرمة

٨٠- ١٩٦٦م: لبنان – شباب تحت الشمس إخراج: سمير نصري

٨١- ١٩٦٧م: لبنان – القاهرون إخراج: فاروق عجرمة

٨٢- ١٩٦٧م: لبنان – لهيب الجسد إخراج: رضا ميسر

٨٣- ١٩٦٨م: لبنان – وادي الموت إخراج: فاروق عجرمة



(٩) إبراهيم لاما

إبراهيم وبدر لاما ـ الأخوان ـ من أصول غير مصرية، وصلا إلى الإسكندرية كما تقول الروايات من شيلي؛ حيث كانا قد هاجرا، وفي طريق العودة إلى فلسطين وجدا الطريق مفروشًا بالورود في الإسكندرية. رواية أخرى تقول إنهما عادا من المهجر إلى أرض الميعاد وتوقفا في الإسكندرية؛ حيث وجدا فيها مناخًا ثقافيًّا، وحضورًا كوزموبوليتانيًّا مختلفًا، وأنهما يمكن أن يتعايشا في تلك الأجواء، فاتخذا من أطراف الإسكندرية مقرًّا لهما، أستوديو كوندور وهو ثالث أستوديو في الإسكندرية بعد أستوديو الحضرة أمبرتو دوريس، وأستوديو المنشية أورفانيللي.

لكن الأهم هو اندماج الاثنين في المجتمع السكندري، وتعرفهما على الإمكانيات المتاحة داخل المدينة، وعلى أصحاب وصناع الأفلام الذين يمكن أن يكونوا مفتاحًا للوصول إلى أستوديوهاتهم بسهولة، فكانت البدايات في أوائل عام ١٩٢٧م، عندما تم الانتهاء من العمليات الفنية وتصوير المناظر الداخلية لفيلم "قبلة في الصحراء" لدى أستوديو ألفيزي، الذي شارك في تصويره إلى جانب ماير السندسكي، والتي تؤكد بعض المصادر عرضه بالإسكندرية في مايو ١٩٢٧م،

فقد أسس الأخوان لاما عام ١٩٢٦م، سينما كلوب مينا وشركة كوندور فيلم مع الممثل المصري إبراهيم ذو الفقار، وأنتجا "قبلة في الصحراء" نظرة على السينما المصرية ١٨٩٥ – ١٩٧٥م (إيف تروفال – باريس).

ما يهمنا هنا ليست دراسة أعمال إبراهيم لاما السينمائية وتاريخه ـ فهذا مجال آخر ـ بقدر اهتمامنا به كمصور شارك أسطوات التصوير في مدرسة الإسكندرية التي ساهمت بقسط كبير في تأسيس بدايات تاريخ السينما المصرية، فقد شارك في التصوير مع تلاميذ ورواد تلك المدرسة في البداية، وفيما بعد انفرد بالتصوير وحده أو مع بعض مَن استعان بهم.

قائمة أفلام إبراهيم لاما (كمصور)

١– ١٩٢٨م: فاجعة فوق الهرم مع ديفيد كورنيل، بريمافيرا

٢– ١٩٣٤م: شبح الماضي مع بريمافيرا

٣– ١٩٣٦م: الهارب

٤– ١٩٣٧م: عز الطلب مع إبراهيم شيب

٥– ١٩٣٨م: نفوس حائرة

٦– ١٩٣٩م: ليالي القاهرة

٧– ١٩٤٣م: نداء الدم مع إبراهيم شيب

(١٠) إبراهيم شيب

أحد مديري التصوير المجهولين في تاريخ السينما المصرية، كتب اسمه في مراجع كثيرة مختلفة بين كلمة هي في الأصل شيب، بينما ذكرت كثيرًا شييب أو شيبيا، لكنه في كل الأحوال أحد مصوري إبراهيم لاما، الذي اعتمد عليه بشكل أساسي ورئيسي في أعماله السينمائية منذ عام ١٩٣٠م عندما اشترك مع مصوري وأسطوات التصوير في مدرسة الإسكندرية السينمائية وتصوير أعمال إبراهيم لاما، وحتى عام ١٩٤٤م؛ حيث انقطع أي خبر عنه أو عن عمله أو رحيله أو وفاته، لكنه تأثر بأبجديات تلك المدرسة وتكوينها السينمائي وحرفية صانعيها، وعمل لدى أستوديو لاما في العمليات الفنية.

قائمة أفلام إبراهيم شيب:

١- ١٩٣٠م: معجزة الحب (ديفيد كورنيل) إخراج : إبراهيم لاما

٢- ١٩٤٠م: صرخة في الليل إخراج : إبراهيم لاما

٣- ١٩٤١م: صلاح الدين الأيوبي (جورج سعد) إخراج : إبراهيم لاما

٤- ١٩٤٢م: أين الصحراء إخراج : إبراهيم لاما

٥- ١٩٤٣م: كليوباترا إخراج : إبراهيم لاما

٦- ١٩٤٣م: نداء الدم (مع إبراهيم لاما) إخراج : إبراهيم لاما

٧- ١٩٤٤م: يسقط الحب إخراج : إبراهيم لاما

٨- ١٩٤٤م: عريس الهنا (فاركاش) إخراج : إبراهيم لاما

٩- ١٩٤٤م: وحيدة (فاركاش) إخراج : إبراهيم لاما

خاتمة

إن مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي، حقيقة ملموسة وذلك بقليل من الربط بين مجموعة عناصرها التي قادت بدايات السينما المصرية الروائية الطويلة الصامتة ثم الناطقة، وقبل ذلك أسست نفسها عبر امتيازات الأفلام القصيرة والإخبارية التي شارك البعض فيها إما خلف الكاميرا كمساعدين للنجوم، والأساتذة الأبرز في تلك المدرسة من أمبرتو دوريس، ألفيزي أورفانيللي، عبد الحليم نصر، ديفيد كورنيل، توليو كياريني، أو من خلال العمل داخل معامل أستوديو الحضرة زمنًا قصيرًا، ثم العمل لدى أول مؤسسة سينمائية تكاملت في مصر، وهي أستوديو ألفيزي أورفانيللي، لكن هذه المجموعة وطبقًا لما قدمناه في شجرة المصورين السينمائيين في هذه المدرسة، كان لهم الدور الأكبر والهام في دفع وتواجد سينما مصرية روائية، لها من الجذور والتاريخ الذي نشير فيه إليها، لكننا في البداية ذهبنا إلى الممثل أو الممثلة الأفضل، أو حاولنا البحث عبر مبارزات طويلة حول أول فيلم روائي مصري صامت أنتج وعرض قبل الآخر هل هو "ليلى"، أم "قبلة في الصحراء"، وتركنا عناصر أساسية في منظومة صناعة السينما، هي: من الذي حمل لواء تحويل هذه القصص البسيطة إلى شرائط فيلمية؟

ودخلنا في تناحر: هل هو وداد عرفي التركي أو ستيفان روستي المجري المصري أو أحمد جلال الإيراني المصري؟ في الوقت نفسه نجد أن هناك مصورًا كان هو أساس ومفتاح شخصية أي فيلم؛ لأنه يمتلك أشياء كثيرة كما سبق وأن تناولنا دوره، لكن الأهم من ذلك أن رأس المال لم يكن يعطي ثقته لمدير فني أو مخرج في البدايات بقدر ثقته في المصور الفني أو مدير التصوير بعد ذلك.

لذا حاولنا قراءة تاريخ السينما المصرية بشكل بعيد عن الأهواء أو العاطفة، فوجدنا أن المدخل الأساسي والرئيسي هو الإسكندرية. من هنا كانت البداية، والمحاولة من جانبنا لدراسة الفترة الأولى في هذا التاريخ منذ عام ١٨٩٧م، وجدنا أسماء كثيرة لها أدوار هامشية مرت السينما عندها ولم تتوقف، ووجدنا فيها بعض الدلالات والسمات الخاصة، وأمسكنا خيطًا رفيعًا، لكن هذا الخيط لم يكن له في المراجع والموسوعات المختلفة أية دلالة، كان لدينا إيمان بهؤلاء



الرجال الذي ذكر التاريخ بعض سطور عنهم، سنوات ثلاث طوال نقوم بالتحضير لإنجاز هذا العمل التوثيقي، لكن أين الوثيقة الدالة والشارحة والمؤكدة لبعض تحليلاتنا؟ بحثنا من قبل في كنيسة سانت كاترين بالإسكندرية ولم يكن هناك أية إشارات دالة سوى بصمة لمحلات عزيز ودوريس الموجودة في ٣ شارع المستشفى اليوناني بالإسكندرية، وفي كلية سان مارك لم نجد في الأرشيف سوى بعض القصاصات لافتتاح الكلية بحضور رئيس وزراء مصر الأسبق محمد محمود باشا مع تصوير دوريس عام ١٩٢٨م.

أمبرتو دوريس السكندري الإيطالي الأصل، هو مؤسس هذه المدرسة، الأستاذ بالمعنى الحرفي والفني لكلمة الأستاذ، جمع حوله مجموعة من الإيطاليين الذين أثَّروا شكلاً أو مناخًا في التصوير السينماتوغراف، ومن بين تلاميذه الصبي ألفيزي أورفانيللي السكندري الإيطالي الأصل، الذي تجاوز تجربة أستاذه في أستوديو الحضرة، وأخذ ريادة هذه المدرسة، بعد توجه دوريس بعمله كله إلى مؤسسة القصور الملكية وأصبح مصورًا خاصًّا للملك أحمد فؤاد على مستوى الفوتوغرافيا وكذا التصوير للسينماتوغراف، وأسس معامل هذه القصور وشغلها أيضًا بمجموعة مساعدة من هؤلاء الإيطاليين، وتولى هذا المصور ألفيزي أورفانيللي تأسيس أستوديو بالمعنى المؤسسي بلاتوه ومعامل صورة (طبع، تحميض، إظهار، مونتاج) ثم أدخل الصوت، مما شكل نهضة هذه المدينة وريادتها للسينما المصرية سنوات طوال، من دور عرض وأستوديوهات وشركات إنتاج وتوزيع . . . إلخ، لكن المدينة التي شُكِّلت كانت هي الأخرى الحافز الهام فى حياة هؤلاء، إلى جانب أنها سوق كبيرة تضم كل الثقافات والجنسيات والملل والأديان والأذواق يعيش الكل في إطار انفتاحي بفكر أهم ما فيه حجم التسامح الموجود بين الجميع خاصة أبناء البلد وتلك الجنسيات والملل التي شاركت في حب هذه المدينة وحاولت أن تكون نموذجًا مغايرًا في التحضر والصفاء النفسي والجنسي والعرقي في وقت وقعت فيه معظم مدن المتوسط في إطار نيران حروب واستعمار لبعض البلدان والمدن العربية، لكن رغم تواجد المحتل الإنجليزي "كانت الثقافة الفرنسية هي الغالبة"، لكن أيضًا من خلال توازن وخليط لم يتواجد فيما بعد بين الجاليات اليونانية، والإيطالية، والفرنسية، والإنجليزية، والشوام.

أيضًا كانت المفاجأة في البحث ليس أستاذية دوريس من خلال تواجد وثيقة تعاقد نحاس مع كياريني على فيلم "أنشودة الفؤاد"، بل تأكيد أن أهم الشخصيات المحببة في السينما المصرية في ذلك الوقت "فوزي وإحسان الجزايرلي" من أصول إيطالية أيضًا، وأن شخصية شالوم واسمه هو من اختراع اليهودي المصري السكندري ليون أنجل ـ وهذا اسمه الحقيقي ـ وكان يسكن شارع بورسعيد ما بين الإبراهيمية وكامب شيزار، وهو ما وجد في عقود بهنا فيلم وتعاقداتها مع ألفيزي أورفانيللي مثلاً، وأيضًا تصحيح بعض القوائم الخاصة، وإضافة الأفلام اليونانية التي صورت في مصر.

إن هذه المدرسة التي تولت زمام التصوير في السينما المصرية قدرًا من الزمان (مراجعة للباب الرابع) أسطوات هذه السينما، بالإضافة إلى ألفيزي أورفانيللي وأستوديو المنشية وكذا أستوديو لاما والأخوان (إبراهيم وبدر لاما)، وأستوديو توجو مزراحي وكبير مصوريه تلميذ الخواجة ألفيزي، عبد الحليم نصر وأخوه محمود وكذا كليليو، كل هؤلاء وجدوا بعد مناوشات الألمان والإنجليز على مشارف الإسكندرية عام ١٩٣٩م (الحرب العالمية الثانية)، أنه لابد من أن تنتقل مؤسساتهم إلى القاهرة، خاصة وأن الاستثمارات في هذا المجال تعتمد بشكل أساسي على الأمر الذي عجل بانتقال صناعة السينما من مركزها الأساسي بالإسكندرية حيث الميلاد الحقيقي، وأن ظروف الحرب هي التي أثرت في هذا الانتقال وبذلك خسرت المدينة جزءًا هامًّا من طبيعة تركيبتها الثقافية والفنية والاقتصادية؛ لأن هجرة هذه العقول إلى القاهرة صاحبها توقف في سوق بيع وشراء معدات السينما التي كانت الإسكندرية بها العديد من التوكيلات له، إلى جانب انتقال بعض شركات الإنتاج والتوزيع من مقرها الأساسي الإسكندرية إلى العاصمة، مع خروج بعض الأجانب العاملين في السينما المصرية أو هجرتهم أو سجنهم في سجن الأجانب، كان ذلك بداية الانحسار والحصار التي وُضِعَت فيه الإسكندرية وتفوق مدرستها، وإن بقيت روح وشكل وسمات هذه المدرسة أواسط الأربعينيات والخمسينيات وحتى الستينيات من القرن الماضي، وإن تبقى من هذه المدرسة الأستاذ الكبير ـ تلميذ الخواجة ـ عبد الحليم نصر وأخوه محمود نصر. إذن خرج البعض لظروف الحرب العالمية الثانية، وآخرون وجدوا حياتهم بعيدًا عن المتغيرات التي حدثت عقب ثورة يوليو ١٩٥٢م، والبعض عاصر تأميمات الستينيات ولم يستطع الاستمرار أو التكيف مع الأوضاع الجديدة.



إن هذه المدرسة اعتمدت على عنصر هام جدًّا في طريقة معالجة النصوص دراميًّا وذلك باستخدام الأماكن المفتوحة في محاولة لتصوير الموضوعات المختلفة والتعبير عنها في رؤية متقدمة رغم قلة إمكانيات الآلات وضعفها، وكبر حجم آلة التصوير وصعوبة التجوال بها، ذلك أن الأماكن المفتوحة لم تشكل عنصر جذب أو جاذبية في المقام الأول فحسب، لكنها شكلت مساحات ومستويات ومعمارًا؛ من حيث الشوارع والميادين والملاعب والكورنيش . . . إلخ.

دارت الكاميرا بالخروج إليها لترسم صورًا قريبة إلى المتفرج ابن البلد أو الخواجة المتمصر المتعايش فوق هذه الأرض، نقطة ثانية هي إدراك أهمية راحة العين من خلال صورة بعيدة عن الأماكن المحدودة والمغلقة ذات الطبيعة البدائية وعناصرها البسيطة من ديكورات وإكسسورات وإضاءة متواضعة، وبالتالي كانت الإضاءة الطبيعية نقطة ثالثة في حوار الصورة، لذا جاءت الإضاءة غامرة في المشهد أو اللقطات التي تكون وحدة المشهد، لكن مع تقدم الفيلم الخام والآلات، خاصة التصوير منها ـ تمكن الصانع من صياغة رؤياه البصرية بشكل أكثر نضوجًا ومهارة وحرفية ومتوافق مع موضوعاته بشكل مُرضٍ، يمكن لنا مراجعة بعض أعمال عبد الحليم نصر الأولى، الفرق مثلاً بين "المندوبان" الذي اشترك فيه مع أورفانيللي، وفيلم "الدكتور فرحات" الذي صوره منفردًا، ليس هذا فحسب، بل أيضًا تجربة فيلم "شالوم الرياضي" الذي صوره كليليو وساعده محمود نصر، لنجد فيه تلك الخصائص والسمات، بل هناك أيضًا نقطة رابعة هي استخدام إمكانيات المونتاج التي كانت تتم يدويًّا نسخة نسخة.

إن هذه المدرسة أكدها الكثيرون من أبناء الإسكندرية لانعكاس أجوائها عليهم عبر تلك المسطحات والهواء النقي والشفافية التي ترسم المناخ العام لها وتلك الطرز من العمارة الموجودة بها وشوارعها وحوانيتها التي كانت لها خصوصية المتوسط؛ من حيث الشكل وعبر المكان وروح التفرد عن المدن المصرية الأخرى، ثم هذا الكورنيش الطويل الساحلي، إلى جانب باقي الطرق التي تتمتع بحالة من البكارة مترامية حتى أبي قير ورشيد شرقًا، والدخيلة والعجمي والساحل الشمالي حتى العلمين غربًا، تلك الأماكن المفتوحة وتنوعها كان لها جاذبية خاصة في تشكيل رؤياهم الفنية والابتعاد عن العلب المغلقة قدر الإمكان ـ الأستوديوهات – وربما أقرب مثال على ذلك المخرجان الكبيران (توفيق صالح ويوسف شاهين) وكذا مدير التصوير الراحل وحيد فريد.

أخيرًا . . .

تحية خاصة للفنان والمخرج الكبير توفيق صالح ومقولته الشهيرة وإلى الناقد الكبير سمير فريد حول مدرسة الإسكندرية السينمائية .

إليهما نهدي هذا الكتاب .

إبراهيم الدسوقي

سامي حلمي

يوليو ٢٠٠٥

المراجع الخاصة بالكتاب

تاريخ الأقطار العربية للمستشرق الروسي لتسكي/ دار التقدم موسكو عام ١٩٧١م .

موسوعة مصر القديمة ـ الجزء الرابع عشر ـ سليم حسن .

شخصية مصر ـ الجزء الثاني ـ جمال حمدان .

الإسكندرية (روعة وعطاء) إصدار الهيئة الإقليمية لتنشيط السياحة ـ محافظة الإسكندرية عام ٢٠٠٢م .

دراسة غير منشودة ـ د . محمد الكردي ـ أستاذ الأدب الفرنسي ـ كلية الآداب جامعة الإسكندرية .

تاريخ السينما في مصر ـ أحمد الحضري/ مطبوعات نادي سينما القاهرة عام ١٩٨٩م .

تاريخ التصوير السينمائي في مصر ـ سعيد شيمي/ ملفات السينما رقم (٦) المركز القومي للسينما .

مجلة الهلال ـ ٧٠ عامًا من الأحلام ـ العدد العاشر أكتوبر عام ١٩٦٥م .

نشرة برامج السينما ـ مكتبة الإسكندرية – سمير فريد ـ نوفمبر ٢٠٠٧م .

تاريخ السينما الصامتة في مصر ـ الوثائقية ـ من عام ١٨٩٧م – ١٩٣٠م – إبراهيم الدسوقي ـ سامي حلمي ـ المجلس الأعلى للثقافة .

محمد بيومي ـ رائد السينما المصرية ـ مشكلات التاريخ للسينما ـ إبراهيم الدسوقي ـ أكاديمية الفنون عام ١٩٩٥م .

تاريخ السينما في العالم ـ جورج سارول/ عويدات ـ لبنان عام ١٩٦٨م .

كتالوج مهرجان الإسكندرية السينمائي الحادي عشر عام ١٩٩٥م ـ حوار مع محمود نصر ـ أجراه سامي حلمي

دليل جاك بسكال لعام ١٩٤٩م – ١٩٥٠م .

اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ـ سعيد شيمي/ المجلس الأعلى للثقافة .

مركز تنسيق السينما العربي ـ بيروت ١٩٧٣م ـ حوار سمير فريد مع عبد الحليم نصر .

ميخائيل روم (أحاديث حول الإخراج السينمائي) ترجمه عدنان مدنات عام ١٩٨١م .
نظرة على السينما المصرية (١٨٩٥–١٩٧٥م) ـ إيف تروفال ـ باريس .
دليل السينمائيين في مصر ـ منى البنداري/ يعقوب وهبي ـ آفاق السينما عام ٢٠٠٣م .

تعريف بالمؤلف

إبراهيم الدسوقي

– رئيس تحرير نشرة آمون – متحف الفنون الجميلة/ الإسكندرية (٧٤/٧٥/٧٦).

– مؤسس جماعة الفن السابع – الإسكندرية عام ١٩٧٧م.

– رئيس تحرير كراسة سينما الفن السابع (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١م).

– عضو جمعية نقاد السينما المصريون.

– كاتب دراسات سينمائية في العديد من الدوريات (المساء القاهرية، الأهالي المصرية، المستقبل العربي البيروتي/ الفنون القاهرة، نشرة نادي السينما في القاهرة، نشرات الثقافة الجماهيرية في القاهرة، بيادر التونسية، جريدة هنا الإسكندرية، مجلة شاشتي من ٢٠٠٢ إلى ٢٠٠٦م عمود أسبوعي).

– مُعِدّ سابق بالقناة الخامسة (تليفزيون الإسكندرية) "برنامج وإيه إسكندرية كمان" ٣٠ حلقة – مدة الحلقة ٥٥ دقيقة بحث بشخصية المكان والناس في الإسكندرية عبر أفلام وإنتاجات السينما المصرية.

– عضو مجلس إدارة الرواد (من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٨م).

– عضو مجلس إدارة نادي السينما بمتحف الفنون الجميلة (من ١٩٧٧ إلى ١٩٨١م)

– مؤسس نادي الفيلم بأتيلييه الإسكندرية (من ١٩٨٦م حتى تاريخه).

– عضو مجلس إدارة أتيلييه الإسكندرية (من ١٩٩١ حتى ٢٠٠٩م).

– عضو مؤسس وعضو مجلس إدارة جمعية آفاق الفنون – الفن السابع – منذ عام ٢٠٠٢م.

– عضو جمعية كتاب ونقاد السينما المصرية.

– المدير التنفيذي لبرامج السينما بمكتبة الإسكندرية خلال الفترة من فبراير عام ٢٠٠٢م إلى سبتمبر ٢٠٠٥م.

– مشرف ورئيس تحرير النشرة اليومية لمهرجان الإسكندرية السينمائي دورات أعوام (من ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٩م).

– شارك في كتابة المادة العلمية لفيلم وقائع الزمن الضائع من إخراج دكتور محمد كامل القليبوبي عام ١٩٨٩م.

– كما شارك في كتابة المادة العلمية لفيلم "رائدات السينما" من إخراج ماريان خوري عام ٢٠٠٤م.

مؤلفات المؤلف:

– مستقبل السينما المصرية، الإسكندرية عام ١٩٩٦م (جماعي).

– أوراق سينمائية، الإسكندرية عام ١٩٩٨م (جماعي).

– بانوراما السينما السورية، الإسكندرية عام ١٩٩٩م (جماعي).

– بانوراما السينما الفلسطينية، الإسكندرية عام ٢٠٠٠م (جماعي).

– اتجاهات السينما السورية، سوريا – مهرجان دمشق عام ٢٠٠٥م.

– تاريخ السينما الصامتة (من ١٨٩٧ إلى ١٩٣٠م) مع الأستاذ سامي حلمي (المجلس الأعلى للثقافة) عام ٢٠١٠م.

– الاتجاهات الاجتماعية والسياسية في سينما القطاع العام (آفاق السينما، هيئة قصور الثقافة) عام ٢٠١١م.

تحت الطبع:

– نجوم سينما الترفيه.

– ثلاثية: الإسكندرية أيقونة السينما العربية:

– الجزء الأول: مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي بالاشتراك مع الأستاذ سامي حلمي (مكتبة الإسكندرية).

– السينما المصرية (١٩٧٢ – ١٩٨٢م) سنوات القلق والانهيار [منحة تفرغ من وزارة الثقافة عام ٢٠٠٧/٢٠٠٩م (المجلس الأعلى للثقافة).

– النص السينمائي (عند عبد الحي أديب) منحة تفرغ من وزارة الثقافة ٢٠٠٩م / ٢٠١٠م.

سامي حلمي

عضو مؤسس جماعة الفن السابع عام ١٩٧٧م .

عضو مؤسس جماعة نادي الفيلم عام ١٩٨٤م .

عضو جماعة الفنانين والكتاب "أتيلييه الإسكندرية" .

عضو الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما .

أمين عام جمعية آفاق الفنون (الفن السابع – الإسكندرية) .

عضو الجمعية المصرية للثقافة والتنوير .

ناقد بمجلة شاشتي الأسبوعية بالقاهرة وجريدة نهضة مصر اليومية .

الإشراف على تحرير النشرة اليومية لمهرجان الإسكندرية السينمائي .

مدير مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي (الدورة ٢٠/٢١/٢٢) .

عضو مجلس إدارة جماعة الفنانين والكُتَّاب (أتيلييه الإسكندرية) .

عضو مؤسس جماعة أستوديو الدراما ١٩٧١م .

العديد من الإصدارات النقدية والبحثية السينمائية (مستقبل السينما المصرية، بانوراما السينما السورية، بانوراما السينما الفلسطينية، أوراق سينمائية) من خلال جماعة الفن السابع بالإسكندرية .

بدايات السينما المصرية (الوثائقية – التسجيلية) من عام ١٨٩٧–١٩٣٠م (إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة) .

السينما المصرية الروائية الصامتة من عام ١٩١٤ – ١٩٣٤م تحت الطبع .

مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي تحت الطبع .

حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة عام ٢٠٠٦م لإنجازات كتاب الشخصية السكندرية في السينما المصرية .

تعاريف لابد منها

لأنه سبق في حديث لنا مع مدير التصوير "محمود نصر" أفاد بأنه وشقيقه "عبد الحليم نصر" و" توجو مزراحي" يقوموا بعمل كل شيء في الاستوديو ، ولم تكن هناك تلك المهن بشكلها الحالي وتوصيفها .

مدير التصوير

حيث التطور الكبير الذي حدث على مهنة التصوير السينمائي عبر تاريخ السينما بشكل عام هو المسؤول الأول عن الصورة ، وهو عين الفيلم من خلاله يرى المخرج رؤيته الدرامية لتوصيف الاضاءة وكل مفردات التصوير من زوايا التصوير ، وعدسات متنوعة في ترجمة الدراما الفيلمية ، الى جانب قراءة النص ، جلسات التحضير مع المخرج وباقي الأفراد ، مثل الديكور/ الملابس/ المعاينة لمواقع التصوير الميدانية ، ويمكن له بالاتفاق مع المخرج تعديل أزمنة التصوير ، ويبدأ عمله من بداية قراءة الورق ويتأكد هذا بعد المعاينة والتحضير .

الكاميرا مان "المصور"

هو المسؤول عن تحريك الكاميرا ، ويتميز بالقدرة البدنية للتعامل مع حركات الكاميرا ، ووعيه بتكوين الصورة المطلوبة من المخرج ومدير التصوير بدقة ، وقد يكون للفيلم أكثر من مصور طبقا لعدد وحدات التصوير .

مساعد المصور "أول"

هو المسؤول عن تركيب الفيلم والعدسات في الكاميرا وقياس وضبط المسافات ، ويتطلب عمله دقة متناهية حيث لا مجال لتصحيح أخطاؤه .

مشرف الاضاءة

كان يلقب بأسطى الاضاءة ، وهو يقود مجموعة من العاملين لتنفيذ خطط مدير التصوير لتحقيق ما يحقق أهدافه .

مشرف الحركة "ماشينست"

أسطى ومسؤول عن كل الوسائل المساعدة لتحريك الكاميرا طوليا أو عرضيا أو الى أعلى أو الى أسفل .



إن مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائى ، حقيقة ملموسة وذلك بقليل من الربط بين مجموعة عناصرها التى قادت بدايات السينما المصرية الروائية الطويلة الصامته . . ثم الناطقة وقبل ذلك أسست نفسها عبر إمتيازات الأفلام القصيرة والإخبارية التى شارك البعض فيها إما خلف الكاميرا كمساعدين للنجوم ، والأساتذة الأبرز في تلك المدرسة من أمبرتو دوريس . . الفيزى اورفانيللى . . عبد الحليم نصر . . ديفيد كورنيل . . توليو كيارينى أو من خلال العمل داخل معامل ستوديو الحضرة زمناً قصيراً ، ثم العمل لدى أول مؤسسة سينمائية تكاملت في مصر ، وهى ستوديو الفيزى أورفانيللى .

أمبرتو دوريس . . السكندرى / الإيطالى الأصل ، هو مؤسس هذه المدرسة . . الأستاذ بالمعنى الحرفى والفنى لكلمة الأستاذ ، جمع حوله مجموعة من الإيطاليين الذين أسسوا شكلاً أو مناخاً في التصوير السينماتوغراف ، ومن بين تلاميذه الصبى / الفيزى اورفانيللى . . السكندرى / الايطالي الأصل ، الذى تجاوز تجربة أستاذه في ستوديو الحضرة ، وأخذ ريادة هذه المدرسة ـ بعد توجه دوريس بعمله كله إلى مؤسسة القصور الملكية وأصبح مصوراً خاصاً للملك أحمد فؤاد .

إن هذه المدرسة إعتمدت على عنصر هام جداً في طريقة معالجة النصوص درامياً وذلك بإستخدام الأماكن المفتوحة في محاولة لتصوير الموضوعات المختلفة والتعبير عنها في رؤية متقدمة رغم قلة إمكانيات الآلات وضعفها ، وكبر حجم آلة التصوير وصعوبة التجوال بها ، ذلك أن الأماكن المفتوحة شكلت ليس عنصر جذب او جاذبية في المقام الأول فحسب ، لكنها شكلت مساحات ومستويات ومعمار من حيث الشوارع والميادين والملاعب والكورنيش . . الخ .



مركز دراسات
الإسكندرية وحضارة البحر المتوسط

ISBN 978-977-452-222-5